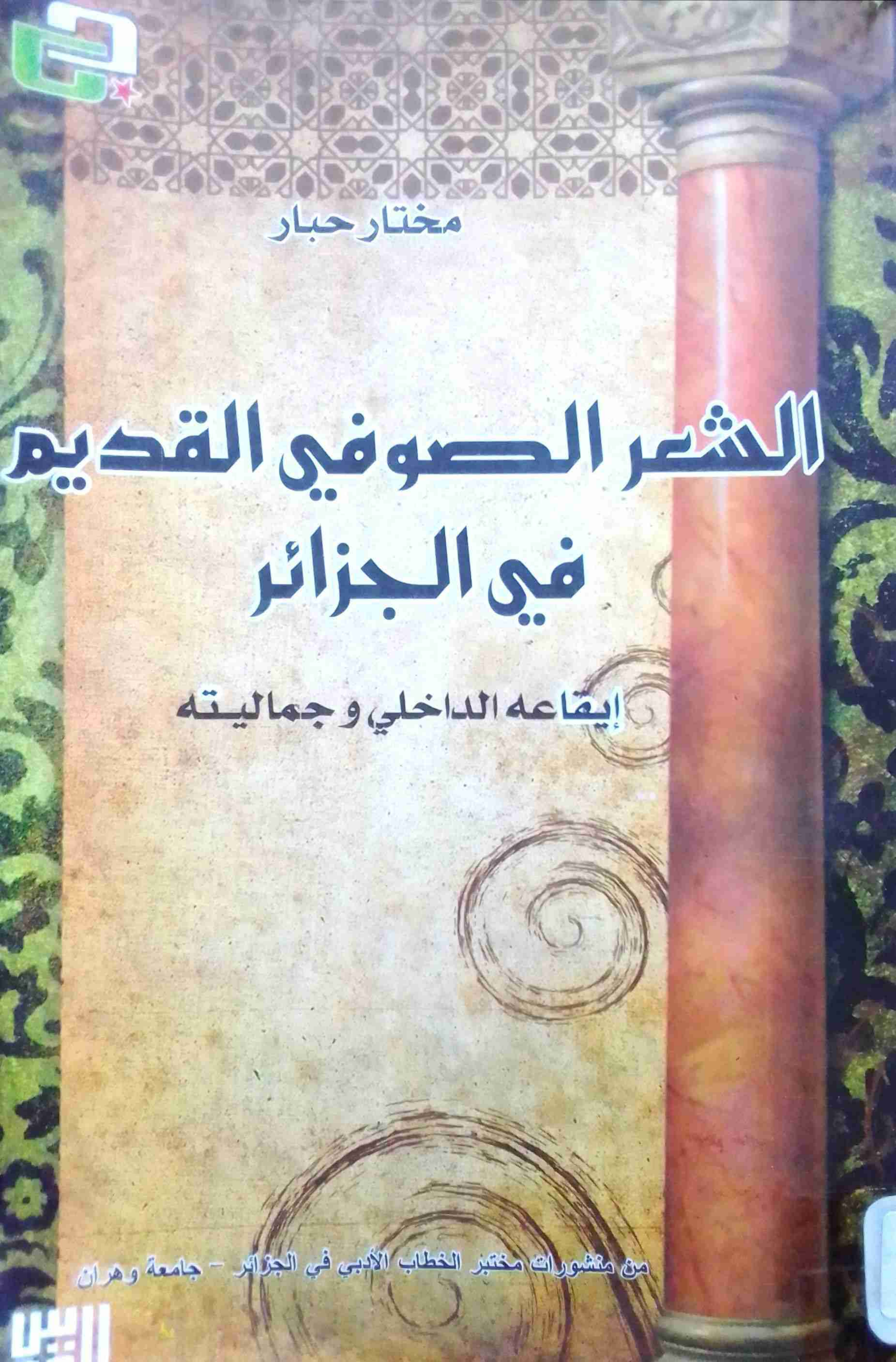

مختار حبار
الشعر الصوفي القديم
في الجزائر
إيقاعه الداخلي وجماليته
من منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر - جامعة وهران

مختار حبار

الشعر الصوفي القديم في الجزائر

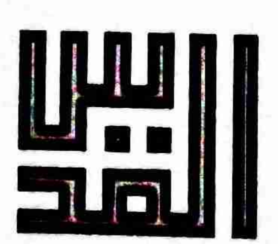
إيقاعه الداخلي وجماليته



الطبعة الثانية – طبعة مزيدة ومنقحة

من منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر – جامعة وهران

Dépôt légal : 2010-3686
ISBN : 978-9947-927-22-9
IDITIONS DAR ELQUDS EL ARABI
9.square Garson /st-engene – ORAN
Tel: 0556230762-0792339956 FAX:041462204
QUDS_arabi@hotmail.fr



الطبعة الثانية 2010

مقدمة في المدونة والمنهج:

تغطي مدونة الشعر الصوفي القديم في الجزائر التي اشتغلنا عليها، ثلاثة عهود، عهد الدولة الموحدية، وعهد الدولة الزيانية، وانتهاء بانتهاء الدولة العثمانية، في الجزائر سنة 1830م، إذ بدأ التصوف وشعره يسيرا، شأنه في ذلك شأن كل الحركات الثقافية الجديدة، ثم انتشر وعم البلاد مع بداية انتشار الطرق الصوفية وزواياها، ووصل حضورهما في الحياة الثقافية والاجتماعية وحتى السياسة، إلى الذروة على عهد دولة بني زيان عموما، وعهد الدولة العثمانية خصوصا، حيث تلونت كل الخطابات الثقافية، بما فيها الخطاب الشعري والنثري العاديين بلون التصوف وثقافته، حتى إن الاستعمار الفرنسي الذي أدركت عيونه ذلك التغلغل، قد سرب عشية سقوط الدولة العثمانية خطابا يدعو فيه أعيان البلاد وأشرافها بالاستسلام والتسليم له، محررا بلغة التصوف. وكان مما جاء فيه: (يا أيها أهل الإسلام: إن كلامنا هذا صادر عن الحب الكامل !).

ولقد امتد اختيارنا، في هذه المدونة إلى نماذج من الشعر الصوفي بعامة، والطرقي منه بخاصة، مما وسم العهود التاريخية المذكورة آنفا بميسمه، ومازها بذيوعه وانتشاره بين الناس، لطائفة من الشعراء، لمع نجمهم في وقتهم، بوصفهم شعراء صوفيين، أو طرقيين قياديين، أو فقهاء علماء مفتين، نهضوا بالحياة الثقافية والاجتماعية والعلمية على عهودهم ولونوها بألوان روحية صوفية، ودبجوها في قصائد تقليدية وموشحات ومسمطات وأزجال، وأنشدوا العيون منها في المحافل الدينية، كالموالد والمآدب والمآتم، فصارت كثير منها في حكم المقدس والمرتل بعد القرآن والحديث، فكان من هؤلاء:

1- أبو الفضل يوسف بن محمد المشهور باسم ابن النحوي، فقيه أصولي وناظم صوفي، أصله من توزر (تونس)، حج وجاور، ثم عاد وطوف في الحواضر المغاربية، واستقر به المقام في قلعة بني حماد، منتصبا فيها لتدريس الأصول والتصوف، انتصر للغزالي ولكتابه الإحياء لما تعرض للحرق في المغرب الأقصى، من أشهر قصائده (المنفرجة) وعدتها أربعون بيتا، ذاع صيتها في بلاد المغرب والمشرق، وعليها من الشروح ما لا يحصى، دخلت مجال التقديس عند العامة، فعلقت تمائم، وشرب محو مدادها، توفي ابن النحوي بالقلعة المذكورة سنة 513 هجرية.

2- أبو مدين شعيب بن الحسين التلمساني: ولد وشبّ بإشبيلية، أخذ العلم والتصوف بالمغرب، ثم حج والتقى بمكة الشيخ عبد القادر الجيلاني وأخذ عنه الطريقة القادرية، أقام بالقدس فترة، وترك بها أملاكا وقفية، ولما عاد إلى بلاد المغرب، أقام ببجاية للتدريس، وخرج فيها دفعات من الطلبة والمريدين، وقصده فيها كبار المثقفين، أمثال ابن عربي وابن سبعين وعبد الحق الإشبيلي، له ديوان شعر، يضم قصائد صوفية وموشحات وأزجال، أرجح أنه كان أول من أدخل الموشح والزجل إلى التصوف، فجاراه في ذلك ابن عربي والششتري، جمع بعض شعره الشيخ العربي بن مصطفى الشوار التلمساني، ونشره نجله بدمشق سنة 1938م، توفي أبومدين بواد يسّر سنة 594 هجرية، ودفن بمقبرة العباد في تلمسان، وضريحه بها مشهور مزار.

3- أبو الربيع عفيف الدين التلمساني، هاجر في شبابه إلى مصر، ثم استقر بالشام إلى أن قضى نحبه سنة 690 هجرية، وهو مذكور في عداد الصوفية الكبار، كابن الفارض وابن عربي وابن سبعين وابن أبي حجلة والششتري وغيرهم، من أهم آثاره الصوفية: ديوان شعر، اعتنى بتحقيقه الأستاذ العربي دحو، ونشره في ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر سنة 1994م.

4- أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي التلمساني، المشهور باسم الثغري، من أشهر شعراء بلاط بني زيان في تلمسان، عاش على عهد السلطان أبي حمو موسى الثاني، شارك بمولدياته في إحياء تقليد المولد النبوي الشريف الذي دأب السلطان على إحيائه بقصره، مازال ديوانه الشعري في حكم المفقود، وجملة أشعاره ومولدياته مفرقة في المظان، كالبستان لابن مريم، وبغية الرواد ليحيى بن خلدون، وقلائد الدر والعقيان للتنسي، ورحلة أحمد بن عمار، ونفح الطيب للمقري وغيرها، توفي الثغري في أواخر القرن الثامن الهجري.

5- أبو حمو موسى الثاني: ثالث ملوك الدولة الزيانية، العبد الوادية في تلمسان، في دورها الثاني، تولى الملك سنة 760 هجرية، وظل به إلى أن قتله ابنه سنة 791 هـ، له (واسطة السلوك في سياسة الملوك) طبع بتونس سنة 1279هـ، وله أشعار كثيرة في أغراض مختلفة، منها المولديات التي كان ينشئها وينشدها في الموالد التي دأب على إحيائها سنويا في قصره، وكان ينحو في القصائد المولدية، مثل غيره، منحى المعاني الصوفية، جمع مفرق شعره الأستاذ عبد الحميد حاجيات، وألحقه بالعمل الذي أنجزه بعنوان: (أبو حمو موسى الزياني: حياته وشعره) ونشره في الجزائر سنة 1974م.

6- الشيخ محمد بن علي أبهلول المجاجي المولود سنة 945هـ، رابط في شبابه بمجاجة، قرب مدينة تنس، لصد الهجوم الصليبي الإسباني على البلاد، وبها أسس زاوية ظلت تؤدي دورها الديني والثقافي والاجتماعي إلى يوم الناس هذا، ترجم له العربي المشرفي في (ياقوتة النسب الوهاجة -مخطوط-) والحفناوي في تعريف الخلف برجال السلف، وأثبت له فيه بعض نظمه، منه قصيدة (في الإعراب والبناء) وهي

في المعاني الصوفية من عشرة أبيات، وقصيدة سينية في التوسل من نحو اثنين وثلاثين بيتا، وتوفي المجاجي غيلة سنة 1008هـ.

7- **الشيخ عبد القادر بن محمد بن سليمان بن بوسماحة،** المعروف باسم، سيدي الشيخ، المولود سنة 940 هـ والمتوفي سنة 1025هـ مؤسس الطريقة الشيخية التي أنجبت الشيخ بوعمامة الثائر على الاستعمار الفرنسي في الجنوب الجزائري، أنجز المستعرب الفرنسي: ميلاد عيسى ترجمة موثقة لسيدي الشيخ، وحقق منظومته الصوفية المشهورة باسم (الياقوتة)، وعدتها 178 بيتا، ونشر عمله في الجزائر سنة 1986م بعنوان: (Alyaquouta).

8- **أبو عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني،** من أشهر شعراء تلمسان على عهد دولة بني زيان، كان شاهد عيان على امتداد سلطان الأتراك إلى تلمسان وعلى ما فعلوه بها وبأهلها من منكر، هاجر المنداسي إلى المغرب فأكرمه سلطانه وقربه منه، خلف ديوانين: فصيح حققه الأستاذ رابح بونار ونشره في الجزائر سنة 1976م، جل قصائده السبع الطوال في التصوف، وملحون حققه الأستاذ محمد بكوشة ونشره في الجزائر سنة 1970م، يرجح أن وفاته كانت في السنة نفسها التي نظم فيها القصيدة (العقيقة)، في شكل رحلة حجازية، وهي بالملحون، والتي أرخ هو لها بسنة 1088 هجرية.

9- **أبو العباس أحمد المنجلاتي،** نسبة إلى بلدة منجلات، من حاضرة بجاية، من أعلام الأدباء في القرن الحادي عشر، عرف به وبشعره أحمد بن عمار في رحلته، فعده من عشاق الشمائل المحمدية، وصنفه ثالث اثنين في المديح النبوي، هما ابن الفارض والبوصيري، وذكر أن له ديوانا كاملا في هذه الصناعة، نقل منه ابن عمار سمطية عدتها ثمانون

بيتا. وموشحا طويلا، احتفى فيهما المنجلاتي بالمديح النبوي، وبالمعاني الروحية الصوفية.

10- محمد بن أحمد الشريف الجزائري: من أعلام الفقه والأدب والتصوف في القرن الثاني عشر الهجري، عرف به الأستاذ أبو القاسم سعد الله في الجزء الأول والثاني من تاريخ الجزائر الثقافي، في مواضع متفرقة، تعريفا معلوماته شحيحة، يفهم منها أنه ولد في الجزائر في تاريخ ما، وأنه كان متصوفا طرقيا، وأن أصله من إزمير (تركيا)، وأنه كان مجاورا بمكة سنة 1154هجرية، وليس بين أيدينا الآن من شعره، إلا قصيدة واحدة، بلغت نيفا ومائة بيت، في موضوع التوسل بالقطب الصالح عبد الرحمن الثعالبي دفين الجزائر سنة 875هـ أثبتها الحفناوي كاملة في تعريف الخلف برجال السلف، وأشار سعد الله إلى متنها المخطوط رقم 49 بمكتبة جامع البرواقية.

11- الشيخ محمد بن عبد الرحمن القشوطي الإدريسي الحسني الأزهري، المولود قريبا من سنة 1126هـ بقرية بوعلاوة، من عرش آيت إسماعيل، بجبال جرجرة، والمتوفي سنة 1208هـ، ضريحه اليوم قائم بالحامة، غير بعيد عن حيّ بلكور بالعاصمة، تعلم بمسقط رأسه فالجزائر، ثم حج سنة 1152هـ، وعند الرجعة عرج على الأزهر فأقام مدة طويلة، أخذ عن شيخه في مصر بن سالم الحفناوي الطريقة الخلوتية، وأجازه بنشرها، عاد إلى موطنه، فأسس الطريقة الرحمانية في الجزائر، من آثار الشيخ الأدبية، قصيدة من نحو خمسة وثلاثين بيتا، في الشوق والحنين للجناب المحمدي، أثبتها الشيخ الرحماني: عبد الرحمن الجيلالي، مع الترجمة، في الجزء الرابع من تاريخ الجزائر العام.

12- سيدي ابن علي: من أعيان علماء الجزائر وأدبائها وظرفائها، تولى قضاء الجزائر على المذهب الحنفي، خلف ديوان شعر، مازال في حكم المفقود في صورته الكاملة، حقق منه أبو القاسم سعد الله مجموعا بعنوان من وضعه سماه (أشعار جزائرية) ونشره بالجزائر سنة 1988، يضم بعض أشعار سيدي ابن علي، واختيارات من شعر أبيه وجده، والقوجيلي وسعيد الشباح وابن راس العين، وغيرهم، أكثر شعره في هذا المجموع في الغزل والمديح النبوي، ترجم له تلميذه وصديقه الحميم أحمد بن عمار في رحلته، ودون له فيها مختارات شعرية، أغلبها مدون في مجموع (أشعار جزائرية)، وقد توفي الفقيه الشاعر حوالي سنة 1169 هجرية.

13- أبو العباس أحمد بن عمار الجزائري، علم من أعلام الجزائر في الفقه والأدب، تولى قضاء الجزائر على المذهب المالكي، وفد عليه محمد أبو راس الناصري في الجزائر (العاصمة)، وأخذ عنه وأشاد بعلمه وأدبه، في كتابه (فتح الإله) ومما أخبر به عنه قوله: (كان غاية في الحديث والأدب، ينسل إليه من كل حدب، تولى بها زمنا الخطابة والفتوى والإمامة)، ثم أخبر أنه توفى قريبا من سنة 1205 هجرية بالحرمين الشريفين، من أشهر مؤلفاته رحلته المسماة (نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب)، مازالت في حكم الضياع، ماعدا مقدمتها التي تمثل الجزء الأول منها، والتي حققها محمد بن شنب ونشرها في الجزائر سنة 1902م في نحو 254 صفحة، وقد ضمت بعض شعره المولدي الذي ينحو فيه منحى صوفيا، وبعضه الآخر عبارة عن مساجلات بينه وبين أستاذه سيدي ابن علي الذي سبق، أما ديوان شعره، وكتابه (لواء النصر في فضلاء العصر) مما ذكره في الرحلة، فلم يعثر لهما على أثر حتى الآن.

14- الشيخ أبو العباس أحمد التجاني، المولود سنة 1150 هجرية بعين ماضي في ولاية الأغواط، المتوفى سنة 1230 هـ بفاس، طوف زمنا في بلاد المغرب والمشرق، فأخذ عن الكثير من المشايخ، واستقر به المقام في قصر بوسمغون (بالبيض)، حيث أعلن عن تأسيس طريقته التجانية، ناوش السلطة العثمانية، فضيقت عليه الخناق، وهاجر إلى فاس حيث أكرم سلطان المغرب وفادته، لازم التجاني جامع القرويين في تدريس علوم الشريعة إلى حين وفاته، من أهم الآثار التي عرفت بسيرته كتاب (جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض أبي عباس التجاني)، ألفه في جزئين الشيخ علي حرازم الفاسي، روى المؤلف فيه ما سمعه وأملاه عليه الشيخ من حكم وأقوال ونفحات صوفية وما أنشأه وأنشده لغيره من شعر وليس فيه للشيخ سوى قصيدة تائية من أربعة عشر بيتا وأخرى لامية من سبعة أبيات، ومقطعة حكمية من خمسة.

15- محمد بن الشاهد الجزائري، المتوفى قريبا من سنة 1247هـ من أشهر فقهاء الجزائر وأدبائها، وهو في ذلك من نظراء مشاهيرها، كأحمد بن سحنون صاحب الثغر الجماني، وأحمد بن عمار صاحب الرحلة، ومحمد بن ميمون صاحب التحفة، ومحمد أبو راس صاحب التصانيف الكثيرة، وغيرهم، وكلهم تجاهله في التعريف به، على الرغم من معاصرته لهم، ماعدا أبو راس الذي خصّه بالذكر في (فتح الإله)، فأشاد به وبعلمه وأدبه، فجمع ما بين العلم بالفقه والحديث، والحفظ والتدريس والفتوى بالجامع الكبير وما بين الموهبة في فن القريض وقوافيه، وهو فيه من المكثرين في نظم القصيدة التقليدية ونظم الموشحات المولدية، وكان كثيرا ما ينهض هو بتلحين بعضها وإعدادها للإنشاد في المناسبات الدينية، حتى لقب لذلك (بأديب العصر وريحانة المصر)، لم يجمع شعره حتى الآن، وبعضه مثبت في بعض المظان، مثل (تعريف الخلف برجال السلف) للحفناوي، و(مجموع القصائد والأدعية)

لرودوسي قدور، عمّر ابن الشاهد طويلا حتى أدرك الاحتلال الفرنسي للجزائر، فرثاها بقصيدة مطلعها:

أمن صولة الأعداء سور الجزائر ✿ سرى فيك رعب أم ركنت إلى الأسر !؟

حاولنا أن نضع بين أيدي القارئ والدارس إحصاء بأسماء من أجرينا الدرس على مدونة أشعارهم، توخينا فيه الاختصار في التعريف بهم، والترتيب الزمني التصاعدي حسب وفياتهم، والإشارة إلى مصادر أشعارهم، مما يغطي الفترة الزمنية لهذا الأدب الذي نعتناه بالقديم، وليميز المطلع بين من كان من هؤلاء صوفيا طرقيا حقا، كأبي مدين شعيب، وسيد الشيخ، وأحمد التجاني، وأضرابهم، ومن كان منهم فقيها وأديبا عاديا، كسيدي ابن علي وابن عمار وابن الشاهد، وأضرابهم، ومع ذلك انصهروا في طريقة من الطرق الصوفية. وانغمسوا في الجو الروحاني الصوفي الذي عمّ البلاد والعباد، فسالموا الصوفية من أهل الطرق، وأخذوا عنهم أورادهم، وأسهموا بمنظوماتهم في إغناء الثقافة الصوفية، وإن دل ذلك على شيء، فإنما يدل على توحد الجميع وانتمائهم إلى مدرسة واحدة، هي المدرسة الجنيدية المبنية على الجمع بين الشريعة والحقيقة، والظاهر والباطن، والتي أنتجت تصوفا عمليا سنيا، لا تكتمل فيه شريعة الفقية إلا بالحقيقة، ولا حقيقة الصوفي إلا بالشريعة، مما يختلف عن التصوف النظري الفلسفي الذي انتشر في المشرق، وتشربه بعضهم كعفيف الدين التلمساني الذي عاش في جوّه.

أما منهجنا في دراسة هذا الشعر من جهة مستواه الإيقاعي وجماليته، فإنه مستمد من مرجعية البلاغة العربية عموما، ومن نظرية عبد القاهر الجرجاني فيها خصوصا، ومما يوافق ذلك من بعض الدراسات الغربية التي بقدر ما حاولت أن تهرب من إرثها البلاغي وتتنكر له، لابتداع شطحات جديدة، بقدر ما ألفيناها تعود إلى ذلك الإرث لتجعل

منه مرجعيتها ومنطلقها فيما تبتغيه من تطوير لمناهجها وتجديد، لاحظنا ذلك عند جان كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية)، وعند رومان ياكوبسون في كتابه (قضايا الشعرية) وعند هنريش بليث في كتابه (البلاغة والأسلوبية) وعند جون أوستين في كتابه في التداولية (نظرية أفعال الكلام العامة) وتابعه في ذلك فان ديك في كتابه (النص والسياق) وغيرها من الدراسات المشابهة التي عادت، بعد ضلال، بقوة إلى مرجعيتها البلاغية الغربية عموما واليونانية منها على وجه الخصوص.

لا مشاحة عند المطلع، أن عبد القاهر الجرجاني (-471 هـ) هو الذي صاغ نظرية البلاغة العربية صياغة نهائية غير منتهية، في كتابه دلائل الإعجاز. حين قال فيه: (وجملة الأمر أن ها هنا كلاما حسنه للفظ دون النظم، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ، وثالثا قرى (أتاه) الحسن من الجهتين ووجبت له المزية بكلا الأمرين).

فهو في قوله أسس لصياغة النظرية البلاغية على نسقين أو مستويين اثنين منفردين تارة: أحدهما هو نسق اللفظ أو المستوى الاستبدالي، وآخرهما هو نسق النظم أو المستوى التركيبي، ومتعامدين تارة أخرى، وذلك عندما يجتمع في جملة واحدة حسن جاءها من جهة نسق اللفظ، ومن جهة نسق النظم في آن واحد، كما هو الحال في قوله تعالى: "واشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً" (مريم: 4)، إذ تعامد الحسن فيها وتراكب من جهة الاستعارة، وهي من نسق الاستبدال اللفظي، ومن جهة التقديم والتأخير، وهو من نسق النظم والتركيب النحوي، بل إن حسن الاستعارة فيها لم يستقم ويكتمل إلا من جهة الحسن الذي جاء به التقديم والتأخير، وليس معنى الحسن شيئا ما سوى مطابقة المقال للحال والمقام، عن طريق تعديل اللفظ بالاستبدال تارة، وعن طريق تعديل النظم تارة أخرى، أو عن طريق

تعديلهما معا على التعامد، كما في الآية المذكورة تارة ثالثة. وذلك هو عمود ما تشتغل عليه التداولية أيضا.

وإذا كان ذلك هو كذلك، فإن الجرجاني لم ينطلق في صياغة نظريته في البلاغة من فراغ، ولكنه التفت بحكم واسع اطلاعه وفطنته وذكائه، وبحكم ثقافته النحوية ومشربه الأشعري، إلى المنطلق المنهجي للدرس البلاغي ومساره من قبله، فوجده قد تحرك في مستويين متوازيين، أحدهما هو مستوى اللفظ، ويعنى بوصف الصناعة اللفظية والمعنوية في منظوم الكلام ومنثوره، وأطلق عليه اسم (البديع) تارة، واسم (البلاغة) تارة أخرى، وآخرهما هو مستوى النظم، ويُعنى بمحاولة توصيف الصناعة التركيبية والتأليفية والترصيفية وما في حكم ذلك.

كان عبد الله بن المعتز (- 296هـ) رائداً للتأليف في المستوى الأول، إذ ألفيناه في كتابه (البديع) يؤسس بوعي واع لمستوى اللفظ أو للنسق الاستبدالي، حيث فرق عن دراية بين نوعين من الكلام: أحدهما سماه باسم (الكلام المرسل)، وآخرهما سماه باسم (الكلام البديع)، فجعل من المرسل ما تواتر واطرد على غير صنعة، ومن البديع استثناء وعدولا عما ترسل، وذلك بواسطة جملة من القواعد سميت بأسماء مناسبة لأنواع اختيار اللفظ واستبداله، كالقاعدة في الاستعارة التي هي عنده عبارة عن (استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها)، وقس على ذلك القواعد التي تحكم التجنيس والمطابقة والتشبيه، وهلم جرًا على ما هو معروف من قواعد. يعدل الكلام بواسطتها من المرسل إلى البديع. والنص من التواصلي الغفل إلى الأدبي والشعري.

وقد انطلقت حركة التأليف من عقالها، بعد هدي ابن المعتز، إذ سار على منهاجه فريق من المستنبطين والمستدركين، لما فات ابن المعتز، كان من أشهرهم، قدامة بن جعفر (- 337هـ) في كتابه نقد الشعر،

وأبو هلال العسكري (- 385هـ) في كتابه الصناعتين، وابن رشيق المسيلي – القيرواني (- 485 هـ) في كتابه العمدة، وغيرهم، يرصدون ما قام بوصفه ابن المعتز، ويصفون هم بعض ما فاته، ويصححون بعض ما أخل به من قواعد، ويفرعون بعض ما أجمله، ولكن همهم ظل كهمه، لم ينصرف –في أغلبه- إلاّ إلى الصناعة اللفظية والمعنوية، التي تعنى بالبنى الاستبدالية في الصياغة، كصياغة المتماثلات، وصياغة المتعادلات المتوازنات، وصياغة الموهمات الوهميات، وغيرها من الصياغات التي ترجع إلى نسق واحد غالب هو اختيار اللفظ وتعديله ليعدل الكلام به من الألفة إلى الغرابة. ومن المرسل إلى البديع، مما وجدوه كذلك في منظوم الكلام ومنثوره.

وكان في مقابل ذلك المستوى، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (- 255هـ) فيما وصلنا من نتف عن كتابه المفقود (نظم القرآن) يؤسس بوعي المتكلمين لمستوى النظم، أو المكون التركيبي في الدرس البلاغي والإعجازي، حيث تكلم، في سياق علم الكلام والاعتزال، عن إعجاز القرآن العظيم، ورد ذلك لا إلى ما فيه من بديع اللفظ فحسب، بل إلى ما فيه من بديع النظم والتأليف والتركيب، وإلى ما فيه من مطابقة بين ذلك ومقتضيات أحوال المخاطبين ومقاماتهم، وإن كنا نعلم أن المبلغ الذي بلغه الجاحظ في معالجة هذا المستوى قد ظل يراوح فكرته النظرية، حسب تعليق أبي بكر الباقلاني (- 403هـ) عليه في كتابه (إعجاز القرآن) بقوله: (لم يزد فيه على ما قاله المتكلمون قبله، ولم يكشف عما يلتبس في أكثر هذا المعنى)، يقصد معنى النظم، فحسبه أنه كان أول من فتح باب التأليف في نسق آخر مخالف للنسق السابق ومواز له.

وقد سار على هدي الجاحظ ومنهاجه، في كتابه نظم القرآن، فريق آخر من الدارسين، منهم السجستاني (- 316 هـ) في كتاب

مفقود سماه (نظم القرآن) أيضا، والبلخي (- 322 هـ) في كتاب مفقود سماه (نظم القرآن) كذلك، والواسطي (- 306 هـ) في كتاب سماه (إعجاز القرآن في نظمه وتاليفه). والرماني (- 384 هـ) في رسالة سماها (النكت في إعجاز القرآن)، والخطابي (- 388 هـ) في رسالة أخرى سماها (بيان إعجاز القرآن). والباقلاني (- 403 هـ) في كتاب سماه (إعجاز القرآن)، والقاضي عبد الجبار (- 415 هـ) في الجزء السادس عشر من كتابه المغني، الذي سماه (إعجاز القرآن).

وإذا كان هؤلاء قد انصرف جهدهم في مجمله، إلى المكون التركيبي، بوصفه النسق التراصفي الذي جاء القرآن بموجبه معجزا، فإن جهدهم ظل في عمومه نظريا، وحبيس فكرة النظم، يكرر بعضهم بعضا، دون الاهتداء إلى تحريرها في طريقة ما إجرائية، مثلما اهتدى إلى ذلك فريق نسق اللفظ مما سلف، وأقصى ما وصل إليه نبيههم أبو بكر الباقلاني من إجراء، هو فكرة (التفاوت)، إذ بنى عليها الفرق بين كلام البشر الذي يتفاوت قوة وضعفا في النظم، مجريا ذلك على بعض شعر امرئ القيس والبحتري، وبين القرآن العظيم الذي هو على طبقة واحدة من النظم المعجز الذي لا تفاوت فيه بين سوره وآياته، كما أن أقصى ما وصل إليه آخرهم، القاضي عبد الجبار، هو اهتداؤه إلى صياغة نظرية تجمع بين النسقين: الاستبدالي والتركيبي، مع إضافة المكون الإعرابي، وذلك في قوله: (فالذي تظهر به المزية، ليس إلا الإبدال الذي به تختص الكلمات، أو التقدم والتأخر الذي يختص بالموقع، أو الحركات التي تختص بالإعراب)، فبذلك تقع المباينة عنده بين الكلام المرسل والكلام البديع من جهة، وبين كلام بديع وآخر مثله من أخرى، ولكنها صياغة نظرية ظلت محتاجة إلى سبل الإجراء.

وعلى تلك الصورة وصل الدرس البلاغي في مساره، إلى عهد عبد القاهر الجرجاني، في القرن الخامس الهجري، وهو يراوح بين اتجاهين متوازيين: أحدهما هو اتجاه البديع أو البلاغة، الذي ظل ينتصر للمكون اللفظي والاستبدالي، وآخرهما هو اتجاه النظم والتركيب، الذي ظل ينتصر للمكونات الركنية ومواقع الكلمات منها ألفة وتفورا، ومازال كل اتجاه منهما يزعم لنفسه أنه وجدها، ومن أن المزية والفضيلة في حسن الكلام وبلاغته وإعجازه، إنما يرجع إلى جهة ما وجد، ويقلل من مزية وفضل الجهة الأخرى أو ينفيها.

وإذا ما أُبْنَا الآن إلى صياغة الجرجاني السابقة، وقارناها بالمسارين السابقين للبلاغة، لا نجد الجرجاني قد زاد فيها شيئا جوهريا عما سلف في المسارين، سوى أن وفق، بحكم نزعته الأشعرية التوفيقية، بين الاتجاهين السابقين: البديع والنظم، وأن يخرج بهما، أو على الأقل بآخرهما، من النظري إلى الإجراء والتطبيق. معتمدا فيه على الاستمداد من النحو ومعانيه في إجراء مستوى النظم. حيث أفلح فيه بحكم ثقافته النحوية، من حيث عجز كل من سبقه، لاختصاصهم في علم الكلام دون العلوم اللغوية، في إجرائه. واهتدى على أساس ذلك إلى صياغة نظرية البلاغة العربية في مستويين: أحدهما: مستوى اللفظ، وآخرهما مستوى النظم. وثالثا عندما يتعامد عدول في المستوى الأول على عدول في المستوى الثاني في جملة ما بعينها، فلا يأتيها الحسن من جهة اللفظ فقط، أو من جهة النظم فقط، ولكن منهما معا.

وقد انهمك الجرجاني في معالجة أنساق النظرية البلاغية السابقة: نسق اللفظ، أو محور الاختيار والاستبدال، ونسق النظم، أو محور التأليف والتوزيع، ونسق تعامد محور الاختيار على محور التوزيع، بوصفها هي الأنساق البانية، بتعديلها وعدولها، لجمالية النص وأدبيته

عند الكتابة، وبوصفها هي نفسها أيضا مفاتيح مداخله والكشف عن أسراره الجمالية ومزاياه الأدبية عند التحليل والقراءة، فخص شرح نظريته وإجراء نسق النظم وإجراء نسق التعامد بكتاب دلائل الإعجاز، وخص نسق اللفظ بكتاب أسرار البلاغة، مما لا يدع مجالا للشك أن الجرجاني قد بنى نظريته على أساس العدول في النسق اللغوي من جهة لفظه ونظمه، أو قل على أساس مستوياتي.

وأما ما تواتر من تقليد، في كثير من القراءات للموروث البلاغي، ذهب فيه أصحابه، بداية بالسيد رشيد رضا ومن تبعه، إلى أن الجرجاني ألف (الأسرار) في علم البيان، وألف (الدلائل) في علم المعاني، وإلى أن ابن المعتز قد سبقه إلى تأليف علم البديع، فذلك كله طرح لم يخطر منه شيء ببال الجرجاني، فضلا عن أنه لا يقوم على الأساس المنهجي الذي صاغ الجرجاني على أساسه نظريته البلاغية مما سبق بيانه، وفضلا عن أنه طرح يجزئ علم البلاغة إلى ثلاثة علوم، مع أنها علم واحد، يتفرع إلى مستويات إجرائية، بحسب النسق الذي تم العدول فيه بالكلام من المرسل إلى البديع، أهو في جهة اللفظ أم في جهة النظم أم هو في جهة أخرى كذلك.

والجهة الأخرى، هي التي قصدناها، في بداية هذه الكلمة، بقولنا: إن الجرجاني قد صاغ نظرية البلاغة العربية صياغة نهائية غير منتهية، نهائية لأن جمهور البلاغيين من بعده ظلوا عيالا عليه، لم يضيفوا شيئا جوهريا ذا بال يعتد به، على ما جاء به، وغير منتهية لأن صياغة الجرجاني جاءت ناقصة من مستويات أخرى، يعدل الكلام بواسطتها من المرسل إلى البديع، أهمها المستوى الصرفي –الصوتي الذي تغافل عنه الجرجاني، ولم يضفه إلى المستويات التي صاغ بها نظرية البلاغة واشتغل عليها في الدلائل والأسرار، وللأمانة العلمية، أشير إلى أن ضياء الدين بن

الأثير (- 637 هـ) في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر). قد تنبه إلى ذلك المستوى الصرفي، وأضافه إلى مستويي الجرجاني السابقين، ولكن الدرس تلجلج بين يديه، فضلا عن أن التيار الجارف لكتاب أبي يعقوب السكاكي (- 626 هـ) المسمى (مفتاح العلوم) الذي كرس فيه تقسيم البلاغة إلى العلوم الثلاثة التقليدية، كان قويا، فلم يأبه أحد بالمسار المستوياتي للجرجاني، ولا بما أضافه إليه ابن الأثير.

وتبعا لذلك، فإن عبد القاهر الجرجاني، في صياغته السابقة، لم ير في بلاغة الكلام وفصاحته وبراعته وما في حكم ذلك، إلا جانبها التداولي الذي ترجى منه مزية وفائدة، ولا يكون ذلك كذلك، إلا إذا تمت المطابقة بين ترتيب الألفاظ في النطق مع ترتيب المعاني في النفس، وأن هذه المطابقة بين المقال والمقام، قد تكون من جهة التصرف في اللفظ بالاختيار والاستبدال، لا للزيادة في المعنى المراد عن طريق التصوير والتخييل، ولكن لإثباته، بل لإثبات المطابقة، وقد تكون من جهة التصرف في النظم بالتقديم والتأخير، أو بالذكر والحذف، أو بالوصل والفصل، أو بما سواها من التراكيب النحوية، لا لشيء آخر سوى توخي المطابقة بينهما، بتوخي معاني النحو وقوانينه التي نهجت في كلام العرب، ولم ير الحسن في الكلام يأتي من غيرهما، فأهمل بذلك أن يخصص حيزا في صياغته لنسق لا غنى عنه، هو المستوى الصرفي - الصوتي وأثره في مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

جادل الجرجاني في الوزن الشعري، فأخرجه من حساب المطابقة، لأنه، في نظره، لم يجد فيه مزية ليعرف به مكان بلاغة، ويجعل مثالا في براعة، حتى قال عنه صراحة: (فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه)، ونحن نسلم معه أن الوزن الشعري، بوصفه إيقاعا خارجيا، هو ذلك كذلك أمره في النقد الحديث، لا يعرف به

مكان بلاغة، ولا يجعل مثالا في براعة، إلا ما كان منه من حفظ الكلام في نظام معلوم، حتى لا يترسل على غير هدى، فيستميز بذلك من المنثور.

ثم جادل في تماثل الكلام وتعادله واتزانه، مما يتظاهر في منظوم الكلام ومنثوره، مما سماه في الدلائل: (مراعاة التعادل بين الحروف، كما هو الحال في توازن الأصوات في السجع والترصيع، وتماثلها في الجناس وشبهه)، مما يدخله النقد الحديث في صميم الإيقاع الداخلي، ولكنا ألفيناه فيه متلجلجا بين أن يقبله ويستلطفه إذا جاء في الكلام على السجية وعفو الخاطر، وكان المعنى في النفس هو الذي طلب لفظه في النطق، وبين أن يرفضه ويستكرهه إذا جاء في الكلام على خلاف ذلك، ومن المعلوم أن الجرجاني يخول للمعاني في النفس السلطة على الألفاظ في النطق، وأن ترتيب الألفاظ في النطق يخضع لترتيب المعاني في النفس، ولذلك رأى (أنه إنما يصعب مراعاة التعادل بين الحروف، إذا احتيج مع ذلك إلى مراعاة المعاني في النفس)، ومعنى ذلك أن تعادل الكلام وتماثله وتوازنه، لا يعدو أن يكون مجرد حلية فيه، ما توافق لفظه في النطق مع المعنى في النفس يزينه، وما تضارب في ذلك يشينه، وبذلك أفرغ الجرجاني الإيقاع الداخلي من وظيفته وتخلص منه و من مستواه الحصري. الصوتي في صياغته.

ولو كان الجرجاني قد درس دلائل الإعجاز في القرآن العظيم حقا، لما كان أهمل في درسه ونظريته، دليل الإيقاع وشجو النغم فيه، ولوجد أن المطابقة التي ينشدها بين المقال والمقام، كما تكون من جهة تعديل اللفظ ومن جهة تعديل النظم، فإنها تكون كذلك من جهة تعديل الصيغ، كيما تتماثل أو تتعادل وتتوازن، مما ينتج عنه تناغم وإيقاع، يشير الأسماع بشجو مغناه، وينبهها به إلى جليل معناه الذي يزم ويؤكد عليه،

بل إن جليل المعنى وجميله قد يحدث أثرا في الأنفس فيغيرها، لا يعوضه معنى المعنى عند تعديل اللفظ، ولا المعاني النحوية عند تعديل النظم والتأليف، ولذلك نرى أن تمام نظرية الجرجاني البلاغية، تكتمل بتمام الصياغة، وهي أن الحسن في الكلام قد يأتيه من جهة لفظه، وقد يأتيه من جهة نظمه، وقد يأتيه من جهة نظام وقعه ونغمه، وقد يأتيه منها جميعا في آن واحد، بل قد يأتيه من جهات أخرى كما هو مذكور في الدراسات الحديثة، كنظام الخط والأخذ مثلا.

البلاغة العربية التي أولت عنايتها، لإحصاء صور تعديل اللفظ لإنتاج المعنى ومعنى المعنى، وإحصاء صور تعديل التركيب لإنتاج المعاني النحوية، قد أولت عنايتها أيضا لإحصاء صور تعديل الصيغ في ثنائيات متماثلة وأخرى متعادلة ومتوازنة لإنتاج الإيقاع والنغم، ولكنها لما وزعت الوظائف التي يشغلها كل نسق منها في الكلام، أعطت للنسق الأول وظيفة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة مع وضوح الدلالة عليه، وأعطت للنسق الثاني وظيفة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وشطت مع النسق الثالث فجعلته فضلة بإعطائه وظيفة تحسين الكلام وتحليته، بعد تمام وضوح دلالته وتطابقه مع مقتضى الحال.

ولقد عولنا في مدارستنا للشعر الصوفي القديم في الجزائر على النسق الثالث، فجعلنا في ذلك البلاغة العربية مرجعيتنا المنهجية والإجرائية، فيما أحصته ضمنه من ثنائيات متماثلة وأخرى متعادلة ومتوازنة، بالإضافة إلى ما لاحظناه في أثناء ذلك من تعادل في الأصوات الإفرادية وتماثلها، وهو النسق الذي يشكل في الكلام وظيفة (تمييزية) على ما هو عليه من نظام وانتظام تماثلي كان أو تعادلي وتوازني ينتج عنه بالضرورة إيقاع ونغم، ووظيفة (تعبيرية) على ما هو له قد تهيأ على تلك الصورة من إثارة وتأثير في الأسماع، وتنبيهها إلى ما تؤمه وحداته وتضمه

من معاني وشعور، فتؤكد عليها أكثر من غيرها من المواطن التي ترسل فيها الكلام على غير نظام.

وبناء على ذلك فقد عقدنا الفصل الأول، وحاولنا فيه أن نلم بجوانب نظرية الإيقاع الداخلي التي طالما طرحتها كثير من الدراسات النظرية والتطبيقية، وذلك انطلاقا من المبدإ الأساس في كل صورة إيقاعية، ألا وهو (التكرار) والترجيع على نحو ما من أنحاء التكرار المختلفة، إذ لا إيقاع بدون تكرار ولا تكرار بدون إيقاع، وأفدنا في ذلك كثيرا من قانون الإيقاع الخارجي، وأسقطناه على نظام الإيقاع الداخلي على سبيل المحاكاة.

وانطلاقا من تلك المبادئ النظرية، ومما أحصته البلاغة العربية في هذا السياق، قمنا برصد الطاقات الإيقاعية التي حفلت بها المدونة الشعرية المهيأة لهذه الدراسة، وصنفنا المرصود من التمظهرات الإيقاعية إلى وحدات صوتية إفرادية، وعقدنا لها الفصل الثاني، وإلى وحدات دالة متماثلة، وعقدنا لها الفصل الثالث، وإلى وحدات دالة متوازنة، وعقدنا لها الفصل الرابع، وكان من مقاصدنا في توظيف النسق الثالث من البلاغة العربية على هذا النحو، استكمال جهد الجرجاني الذي وقف دونه، وشغله عنه نسق اللفظ والنظم دون سواهما.

وإذا كان ذلك من المقاصد المشروعة، فلا أزعم لنفسي أنني قد درست هذا الشعر الصوفي من جانب الإيقاع الداخلي وجماليته، وفتقت الدرس فيه فتقا لا يبقي ولا يذر، مثلما فتقه الجرجاني في دراسته لمستويي اللفظ والنظم، دراسة نظرية وإجرائية، فذلك وإن كان مطمحا مشروعا، فإنه بعيد المنال، لاسيما وأن النقد الحديث عموما، والدرس الأسلوبي خصوصا، الذي استكشف، من بين ما استكشف، نسق الإيقاع الداخلي، وأجراه على نصوص أدبية؛ قديمة ومعاصرة، منظومة

ومنثورة، لازال لم يستقر فيه على نظرية أو شبهها، تكون عونا منهجيا للدارسين ومنطلقا، تشبه نظرية الإيقاع الخارجي في الاكتمال، التي كان الخليل بن أحمد الفراهيدي قد استنبط قوانينها وأقام معالمها من رحم موروث الشعر العربي، وبالله التوفيق.

الفصل الأول : في نظرية الإيقاع الداخلي و جماليته

أولا – في نظرية الإيقاع:

1 -- في منبع الإيقاع

2 -- في الإيقاع الخارجي وجماليته

3 -- في الإيقاع الداخلي ومظاهره

ثانيا – في جمالية الإيقاع الداخلي:

1 – في ماهية الجمال والجمالية

2 – في فكرة المطابقة

3 – في مطابقة الصيغ لذاتها

4 – في مطابقة الصيغ لوظيفتها

1 – في منبع الإيقاع:

ينصرف القصد في هذا المقال، إلى محاولة الإلمام بأسس البنية الإيقاعية وتوصيفها، بكونها مستوى بانيا جوهريا من مستويات بني القصيدة العربية التقليدية وما تطور عنها من موشح ومسمط وقصيدة حرّة، بعد مستويي اللفظ والنظم، أو الاختيار والتوزيع، وذلك بالاعتماد على بعض منجزات النقد الأدبي، قديمة وحديثة، من أجل محاصرة آلية الإيقاع بوصفه فاعلا من جهة، وبوصف المظاهر الصوتية التي يتجلى فيها قابلا من جهة أخرى.

ولكم تردّدت اصطلاحات: الوزن والإيقاع والموسيقى والنغم على أفواه الأدباء، وطوعتها ألسنة النقاد، وجرت بها أقلامهم، في كثير من الأحيان، مجرى البديهة والعفوية، ولكنا حينما نحاول أن نلتمس منهم لها حدودا وتعاريف، جامعة لها مانعة، لا تبقي ولا تذر، في ما كتبه بعض القدماء وكثير من المعاصرين، فلن نجد ذلك في سهولة ويسر، وإن وجدناه بعد كدّ وعناء، فإن كثيرا منه ينطبق عليه ما قاله إسحاق الموصلي عن النغم عندما سئل عن فحواه: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة"[1]، على الرغم من أنه كان مغنيا مشهورا، ومحترفا في الموسيقى".

ليس معنى القيل السابق رجما للنقاد بالقصور، أو رميا لهم بالجهالة، فما إلى ذلك ينصرف القصد، ولا إليه يبغي، ولكنه ينصرف إلى أن طبيعة العلوم الإنسانية بعامة، والفنية منها بخاصة، مستعصية على الحصر والحد، لتشعّبها وتعدد مستويات بناها المتفاعلة، وتعقد شبكات علائقها النصانية، فهذا – مثلا- قدامة بن جعفر، وهو من أبرز النقاد القدماء، حاول جادًا أن يضع حدًا للشعر، لا يغادر فيه كبيرة ولا صغيرة إلاّ أحصاها وذكرها فقال : "ليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا

أوجز- مع تمام الدلالة –من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى، يدل على معنى"[2] . فلم يزد فيه على أن حدّ النظم وعرفه، وتملص له من الحد والحصر، أهم عنصر في الشعر، هو شعريته وأدبيته التي تميزه من النظم، ولا نبالغ إذا قلنا إن الشعر – مع مئات الحدود – مازال لم يستقر على حد معلوم، يطمئن إليه النقاد ويجمعون عليه، وقس على ذلك حدود جميع الأجناس الأدبية بلا استثناء.

وهؤلاء بعض نقادنا يقفون أمام عصيان الإيقاع، وقفات متبرمة. عندما ينظرون إليه وهو يجري أمامهم مجرى البديهة والعفوية، في المنظوم والمنثور، ويطلبون مدارسته ومحاولة الإمساك بعصبة النابض من أجل إقامة نظرية فيه أو ما يشابهها، منهم: الأستاذ إبراهيم أنيس الذي يقول: "أما هذا الإيقاع الذي لم يدرس حتى الآن دراسة كافية، ولم يشر إليه أهل العروض..." [3]، ومنهم الأستاذ شكري عياد الذي يقول: "وإذا كان هذا الإيقاع مفهوما غريبا حتى الآن في دراسة العروض. بحيث يخضع حتى في قيمته لمجرد الرأي..."[4]، ومنهم الأستاذ عبد المالك مرتاض الذي يقول: "وإلاّ فمن من النقاد العرب تحدث عن الإيقاع في النص العربي الأصيل، فوفاه حقه، وبسط فيه حديثه. ونظر حوله النظريات، وأصل من حوله الأصول؟ مع أن العربية ربّما كانت أغنى لغة إنسانية بالطاقات الإيقاعية"[5]، ومنهم الأستاذة يمنى العيد التي طرحت مجموعة من الأسئلة تمهيدا لمزيد من البحث في قولها :"ماذا نعني بالإيقاع الداخلي؟ كيف يتولد؟ ما هو شكل حضوره في النص؟ أو ما هي مقومات حضوره وما هي مؤشرات هذا الحضور؟ كيف يمكن للقارئ أن يلامس هذا الإيقاع أو أن يتواصل معه ؟ ..."[6].

ومهما كانت شكاة بعض نقادنا وتساؤلاتهم وتبرمهم من قصور السوق النقدية العربية، وخلوها من نظرية في الإيقاع عموما والداخلي منه خصوصا، متفق عليها بينهم بالإجماع، فإننا مع ذلك، لنظفر في أغلب

دراساتهم، بعدد من المفاهيم والإجراءات، مهما كانت متباينة في تفاصيلها، فإنها تكاد تتفق في مجملها على مبدإ أساسي هو أن "التكرار منبع الإيقاع"[7]، فلا إيقاع بدون تكرار أو ترديد، ولا تكرار أو ترديد بدون إيقاع، سواء أكان ذلك من حيث مفهوم الإيقاع بوصفه قيمة معنوية عامة مثل "تعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول الحارّة، والفصول الباردة، وتعاقب أزمنة النمو والانحلال وتعاقب النشاط والسّكون، واليقظة والنوم، فكل ذلك يدل على ما في حركات الطبيعة من نظام إيقاعي"[8]، أم كان ذلك من حيث مفهومه كقيمة فيزيائية صوتية، إذ هو "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا، تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصّمت بعد كل ثلاث نقرات"[9].

وفي هذا السّياق، فإن أعاريض الشعر التي استنبطها الخليل بن أحمد الفراهيدي، من الموروث الشعري قبلة، وصاغها صياغة صرفية، أساسها الحركات والسكنات المتزنة، والتي تستوي منها التفعيلات، ثم تتجمع هذه التفعيلات على نظام خاص، قد يكون بسيطا، وقد يكون مركبا، فتستقيم بذلك النظام أبحر شعرية، منها الرجز والكامل، والبسيط والطويل، وغيرها من الأبحر الخمسة عشر، في تعداد الخليل، فإن ذلك كله، مهما تعددت مصطلحاته واختلفت في الاسم، لا يخرج عن مبدإ التكرار بوصفه منبعا للإيقاع.

وفي هذا السياق أيضا، فإن القافية، وهي جزء من بنية القصيدة الإيقاعية، بل هي أهم جانب فيها يتردد بوضوح، ويتكرر في كل آن معلوم زمنا، بكمه الصوتي وكيفه، ويتوقعه القارئ والسامع وينتظره

بعد كل حين معلوم، لا يزيد ولا ينقص عن الأحيان التي تسبق أو تلحق، إلاّ بمقدار ما ينزحف من التفعيلات، وهو المقدار الذي لا يفسد الميزان- إن كان معتدلا مقبولا – ولا يبطئ الحركات والسكنات المتزنة أو يسرع بها نحو نقطة التوقع والتوقيع المترددة، فإن ذلك كله لا يخرج عن مبدإ التكرار ودائرته، سواء أكانت القافية " من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبله"، وفق رأي الخليل، أم كانت "آخر كلمة من البيت" وفق رأي الأخفش، أم كانت "حرف الرّوي" وفق رأي الفرّاء، أم كانت "ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت" وفق رأي أبي موسى الحامض".[10]

وإذا صحّ لنا ذلك، وثبت أن أي حركة إيقاعية على الإطلاق، لا تخرج عن دائرة مبدإ التكرار والترديد، سواء أكان ذلك المتردد صامتا ومعنويا، كتعاقب الليل والنهار، وكالغدو والرواح. وحركات العاملين في البذر والحرث، ونحو ذلك، أم كان صائتا فيزيائيا، كإيقاع الحدادين والنجارين والنحاسين، والإيقاع الآلي ونحو ذلك، فإن من أهم شروط ذلك كله، أن يكون مقصودا ومحسوبا بميزان، لأن القصد إلى التكرار هو الذي يخرجه من دائرة العفوية إلى دائرة الصنعة، ومن أهم شروط الصنعة في التكرار من أجل إنتاج الإيقاع، أن تكون أزمان حركات التكرار وسكناته مضبوطة في مددها ومقاديرها وأوضاعها وأدوارها، كما هو الحال في صنعة الإيقاع الشعري، والإيقاع الموسيقي في الثقافة العربية.

لقد تمّ للقدماء إقامة نظرية، في الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، مبنية على مبدإ التكرار والترجيع، انطلاقا من أصل واحد في ملفوظ العربية هو "الحركة والسكون"، فإذا ما تكررا وفق قوانين مضبوطة ومدروسة عند أهل الاختصاص، تألفت من تكرارهما أوزان

الشعر، وإيقاعات الغناء، فتكون تلك الأوزان والإيقاعات بمثابة القالب والمنوال، الذي يضبط الكلام في الشعر، واللحن في الغناء، حتى لا يترسّلا على غير هدى وعلى غير نظام.

وتّم لهم ضبط ما يتكرر من الحركات والسكنات في اصطلاحات اتفاقية، فأوزان الشعر العربي كلها لا تخرج عند تأليف أبحرها عن "ثمانية مقاطع (تفاعيل) هي: فعولن- مفاعيلن- متفاعلن- مستفعلن- فاعلاتن - فاعلن – مفعولات - مفاعلتن، وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي: السبب والوتد والفاصلة، فالسّبب حرفان: واحد متحرك وآخر ساكن أو متحرك، مثل قولك: هل، لم، وما شاكلهما، والوتد ثلاثة أحرف: اثنان متحركان وواحد ساكن، مثل قولك: نعم و بلى وأجل، وما شاكلها، والفاصلة أربعة أحرف: ثلاثة متحركة وواحد ساكن مثل قولك: غلبت وفعلت وما شاكلهما، وأصل هذه الثلاثة: حرف متحرك وحرف ساكن، فهذه قوانين العروض وأصوله "[11]

وكذلك الأمر بالقياس إلى قوانين الغناء والألحان،" فهي أيضا ثلاثة أصول، وهي السّبب والوتد والفاصلة، فأما السّبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك: تن تن تن، ويكرر دائما، والوتد نقرتان متحركتان يتلوهما سكون مثل قولك: تتن تتن تتن، ويكر دائما، والفاصلة ثلاث نقرات متحركة يتلوها سكون، مثل قولك: تتتن تتتن تتتن، ويكرر دائما، فهذه الثلاثة هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات، وما يركب من النغمات في جميع اللغات من الألحان، وما يتركب منها من الغناء في جميع اللغات"[12]، وأصل هذه الثلاثة نقرة متحركة وأخرى ساكنة، تماما كما في الملفوظ.

ولكي تستقيم صناعة الإيقاع من تلك "الحركات والسكنات"، فقد تّم إخضاع تركيباتها المختلفة إلى ميزان صارم، فمن الوزن: ضبط

مقدار ما يتكرر من الحركات والسكنات في عروض كل بحر أو لحن ما. فمقدار ما يتكرر منها في عروض الطويل- مثلا - ثمانية وأربعون حركة، منها ثمانية وعشرون متحركة، وعشرون ساكنة، ومن الوزن التناسب في التركيب من جهة التساوي والتشاكل في الفواصل أو التفاعيل كالكامل مثلا- متفاعلن - تتتن تتن - ويكرر دائما، أو من جهة التخالف والتجاوب بين الفواصل والأوتاد أو التفاعيل، كما هو الحال في عروض الطويل : " فعولن/ مفاعيلن - تتن تن - تتن تن / تتن تن تن " ويكرر دائما[13].

ومن الوزن التوازي، وهو المحاذاة بين الأسطر المنظومة، من جهة المقادير، والتناظر بين الأزمان المتحركة والساكنة. وتتطلب الموازاة والمحاذاة ركنا آخر من أركان الوزن والإيقاع هو الدور[14]، وهو العود على بدء، لمجموع الحركات والسكنات، التي يتشكل منها بحر ما أو لحن ما، على الاستدارة، كلما انتهت إلى حيث كان ينبغي لها أن تنتهي إليه، من قافية في الشعر، أو نقرة متميزة في اللحن.

غير أن هذه النظرية العربية في الإيقاع، القائمة على مبدإ التكرار المتزن، وهي على صرامتها، فقد أهملت من حسابها طاقات إيقاعية أخرى، ملفوظة وملحوظة، في النص المنظوم على منوالها، بله النص المنثور، الذي ظل في حل من قوانينها، على الرغم من أن طاقاته الإيقاعية المختلفة والمتنوعة، ربما فاقت ما في المنظوم منها، وهو الأمر الذي دفع كثيرا من النقاد إلى الاحتفال بها، وإلى محاولة التفريق بين نوعين من الإيقاع: أحدهما موروث مدروس، وهو هذا الذي سبق الحديث عنه وسموه الإيقاع الخارجي، بوصفه قالبا ومنوالا مسبقا على كل عملية إبداعية جديدة، والآخر مستحدث يدارس الطاقات الإيقاعية التي أخل بها النظام الموروث، وسموه الإيقاع الداخلي لعدم تقيده بالدور عند تمظهره داخل النص.

ومن أهمّ الآراء التي طرحت ضرورة التفريق بين الإيقاعين والتمييز بينهما، رأي "ويليك ووارين" في قولهما: "بل يكفي بأغراضنا أن نميز بين النظريات التي تتطلب "الدور" كشرط لازم للإيقاع، والنظريات التي تتصور الإيقاع تصورا متسعا، فتضمنه حتى أشكال الحركات غير المتكررة، ولا ريب في أن النظرة الأولى تطابق الإيقاع بالوزن، وبالتالي فقد تنادي برفض مفهوم الإيقاع النثري"[15].

إن كثيرا من المواقف التي كانت تنتصر للنظرية الإيقاعية التي تتطلب (الدور) كشرط لازم للإيقاع، على حساب النظريات التي ما انفكت تحاول أن تتصور الإيقاع تصورا أشمل وأوسع من ذلك، لم يعد لرفضها مبرر، وخصوصا عند طرح مسألة علاقة الإيقاع بالوظيفة الجمالية، والوقوف على مدى إسهامه في إنتاج الدلالة الكلية للنص، والتي ظلت في الحسبان إلى عهد قريب مقصورة في إنتاجها على مستوى اللفظ أو العلاقات الاستبدالية، ومستوى النظم أو العلاقات التركيبية.

2- في الإيقاع الخارجي وجماليته:

يكاد يجمع أغلب نقادنا المعاصرين[16]، على أن الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية، هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في منواله وقالبه المتزن – مثلما تحدثنا عنه آنفا – وألحق به نعت (الخارجي)، لكونه إطارا إيقاعيا مسبقا عن كلّ عملية إبداعية جديدة انتظمت في قالبه من جهة، ولكونه يمكن تصوره قائما بذاته ومتميزا بعدد تفعيلاته المنتهية إلى دوره من جهة أخرى، وبعبارة مألوفة: هو أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم قبله، ثم خضع لها المحدثون، بأن نظموا جل أشعارهم في إطارها، فحتى من حاول التجديد، فقد جدد في قالبها وحتى من حاول الخروج عليها، فلم يخرج عليها إلاّ ليعود إليها في شكل أكثر تعقيدا منها، كما هو الحال في

كثير من أنواع الشعر الموشح والمسمّط، وقد انتهت محاولات التجديد والخروج إلى التمرّد عليها عند بعض المبدعين، كما هو الحال في القصيدة الحرّة أو المنثورة.

ولكنهم يختلفون عندما يتعلق الأمر بعلاقة الإيقاع الخارجي بالوظيفة الجمالية التي يشغلها، فيذهب بعضهم مذهب حازم القرطاجني، الذي ألفيناه يربط العلاقة بين الإيقاع الخارجي والموضوع، فما يصلح – في رأيه – من الأوزان لغرض معين، كالمفاخرة والمنافرة، لا يصلح لغيرها كالهزل والطرب، فهو القائل : "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء..."[17].

لقد صنف حازم الأوزان إلى" فخمة باهيه رصينة" وربطها بأغراض شريفة (كالجد والتفخيم والمفاخرة)، وإلى (طائشة قليلة البهاء) وربطها بأغراض سخيفة (كالهزل والاستخفاف والعبث)، ولقد نمى بعض النقاد المعاصرين لنا، فكرة حازم هذه، فانتهوا- بعد الإحصاء والدراسة – إلى أن كلاً من: الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف، على الترتيب، هي من أكثر بحور الشعر العربي تداولا عند القدماء، وإلى أن (الطويل وحده قد نظم فيه ما يقرب من ثلث الشعر العربي)، ولذلك فقد اعتبروا الأوزان السابقة أوزانا قومية[18]، وهي الأوزان نفسها، صاحبة الفخامة والبهاء، والتي قصدها حازم وعناها، وما دونها فهي ثانوية طائشة وحقيرة !

ولقد ذهب -في هذا السياق - بعض المهتمين بموسيقى الشعر العربي، إلى أن كثرة تداول تلك الأوزان الخمسة السابقة على الترتيب 'في كل العصور' يرجع إلى "كثرة ما بها من مقاطع" من جهة، والى أنها أعلق من غيرها ببعض الأغراض الشعرية "كالمفاخرة والمناظرة التي تتطلب طول النفس في الإنشاد"[19] من جهة أخرى.

وإذا ما تأملنا رأي الباحث المعني بذلك، فسنجده يركز على خصيصة (كثرة المقاطع) وما بها من طول نفس، فالطويل قد بلغ ثمانية وعشرين مقطعا: (ف عولن / م فا عي لن ×4)، وقد فاقه الكامل الذي بلغ ثلاثين مقطعا: (م ت فا ع لن × 6)، وبلغ البسيط ثمانية وعشرين مقطعا كالطويل : (مس تف ع لن / فا ع لن ×4) وبلغ الوافر نحو ستة وعشرين مقطعا:(م فا ع ل تن / م فا ع ل تن / ف عو لن ×2)، وبلغ الخفيف نحو أربعة وعشرين مقطعا: (فاع لا تن / مس تف ع لن / فاع لا تن ×2)، بلغت ذلك وهي تامة، وقد تقل عن ذلك في حالة الزحاف والعلة.

ولكن إذا ألتفتنا إلى بعض الأوزان التي أخرجها الباحث السابق من دائرة ما سماه: (الأوزان القومية) السابقة، فسنجدها لا تقل في عدد مقاطعها عن عدد مقاطع الأوزان السابقة، إذا كانت العبرة حقا بعدد ما في البحر من مقاطع، وإلى ما تتميز به لذلك من طول نفس، فبحر الرّمل قد بلغت مقاطعه أربة وعشرين: (فا ع لا تن ×6)، وبلغت مقاطع المنسرح مثله: (مس تف ع لن / مف عو لات / مس تف ع ن ×2)، وبلغت مقاطع المتقارب مثلهما: (ف عو لن ×8)، ومع ذلك لم تشع كما شاعت السابقة، مما يوضح لنا أن تعليل الباحث يفتقر إلى المنطق والإقناع، في جرّنا إلى تصديق نظرية حازم القرطاجني.

ويكاد يكرر بعض الباحثين الآخرين[20]، ما قرره حازم في ربط علاقة بعض الأوزان ببعض الأغراض، فذهب معه إلى أن بعض البحور

الشعرية تتسم (بالصّلابة والوحشية والعنف كالمديد)، واعتبر بعضها "شهوانية" كالبسيط المنهوك، والمتقارب المجزوء.

ورفع كذلك بعضهم الآخر، من وظيفة الوزن أو الموسيقى الخارجية الجاهزة، إلى لغة نغمية ثانية – بعد لغة الألفاظ – تنبئ عن مشاعر الشاعر وتوافق عواطفه، فتقرر عندهم أن "للوزن أثرا بليغا في تأدية المعنى، ولكل نوع منه نغم خاص به، يوافق لونا من ألوان العواطف والمعاني التي يريد الشاعر الإبانة عنها، لذلك يعتبر اختيار الشاعر لوزن من الأوزان جزءا متمما لتحقيق أغراضه، كما أن لكل وزن مناسبة معينة يوافقها ويتلبسها عضويا، كذلك لكل وزن مناسبة أو مضمون يأتلف معه ويتحد به".[21]

إن الآراء السابقة عموما، والأخير منها على وجه الخصوص، لتوهم القارئ، بأن الأوزان الخليلية، هي عبارة عن أطر أو قوالب مختلفة، صنفت لمعاني ومشاعر مختلفة، على التوافق والمواءمة، وما على الشاعر حين يريد أن يشعر إلاّ أن يختار لمشاعره قالبا منها جاهزا معدا لذلك سلفا، ويصبها فيه صبا، فتتلبس المشاعر والعواطف بالقالب أو الوزن المناسب تلبسا عضويا أو اتحاديا، إذا تآلفا وتجانسا، أما إذا أخطأ الشاعر التقدير، فصب مشاعره وعواطفه، في قالب مخالف، فلن يحدث إلاّ تنافر وتنابذ، فالوزن – في هذا التقدير – بالقياس إلى الشعر، هو كالإيقاع الآلي بالقياس إلى اللحن والغناء.

وإذا كان مثل ذلك التقدير للأوزان، والتقنين لما يناسبها من المشاعر والعواطف صحيحا، فلم تعد ثمّة لنا حاجة – إذن – لإضفاء صفة الإبداع على الشعر، ما دامت المضامين شبيهة بأرجل معينة بمقاس، لأحذية أو نعال معينة بمقاس مناسب، إذا أخطأت الأرجل مقاساتها من تلك الأحذية أو النعال، فإنها تضل بدونها حتى تجد رقما منها يناسبها !

وحينئذ يكون كافيا إذا ما نحن تعرفنا على وزن قصيدة، نكون قد تعرفنا في الوقت ذاته على نوع الشعور والعاطفة، وعكس ذلك إذا ما نحن تعرفنا على نوع المشحون في القصيدة من عاطفة وشعور، نكون قد تعرفنا على نوع الوزن والموسيقى ! وهو المحال ذاته.

إن واقع الشعر العربي، يرفض مذهب الدارسين السابقين الذين يصنفون أوزانا معينة لأغراض ومشاعر بأعيانها، وإذا كان صحيحا أن الوزن هو أساس البنية الإيقاعية في القصيدة، فليس صحيحا ولا مشروطا أن يفخر الشاعر في الطويل، وأن يحزن في الكامل، وأن يمدح في البسيط، وأن يلهو في المتقارب ويطيش في المجتث، وهلم جرّا، وذلك لأن " استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها، لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم (القدماء) كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم "[22].

فلقد نوع الشعراء القدماء أوزانهم في مختلف الأغراض –كما سبق القيل – ولم يكن لأوزانهم أثر بيّن يمكن تحديده وتقنينه، ليساعد اللفظ الموزون على رسم وحدة المشاعر وتوجيهها وجهة معينة، بقدر ما كان لتلك الأوزان أثر بيّن في حفظ اللفظ حتى لا تترسل مقاطعه في البيت على غير هدى، وحتى لا تنتظم على غير أساس، أو أن تتأطر بغير إطار معلوم، يسمها بطبعه الإيقاعي العربي الخاص، ويخرجها من منثور الكلام إلى منظومه، هذه هي الوظيفة القارة التي نعرفها للأوزان الشعرية، وعليها أجمع أغلب النقاد، وأما أن تصنف الأوزان وفق أغراض، وأن ما يوافق منها غرضا ما لا يوافق غرضا آخر، فهذا ما لم يثبت حتى الآن، وكيف يثبت ذلك، والشاعر من القدماء كان يقف فيبكي ويستبكي، ويرحل ويصيد ويتغزل، ثم يهجو أو يفخر، أو يلهو ويطيش، في قصيدة واحدة ووزن واحد، كما هو الحال في معلقة امرئ القيس ؟

وبالمقابل يذهب بعضهم مذهبا مخالفا، هو مذهب عبد القاهر الجرجاني "ت471 هـ"، الذي ألفيناه قد وقف على الوزن، يتجسس له عن مزية أو فائدة، تسهم في إنتاج دلالة معينة، يمكن أن تنضاف إلى إبلاغية النص وبلاغته، فلما لم يجد إلى ذلك سبيلا، سكت عنه، بل أخرجه من المستويات البانية لنظرية البلاغة: اللفظ والنظم، فكان مما قاله فيه: (فليقل "المعارض" في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه)[23].

وربما نكون في غنى عن استعراض جل آراء النقاد الذين نحوا المنحى الذي يصب في مذهب الجرجاني، والمخالف للمنحى الذي نحاه حازم ومن لف لفه، فهم الأغلبية الغالبة، وقد بنوا موقفهم، في الأغلب الأعم، على منهج الإحصاء. والاستقراء والاستنتاج، وانتهوا إلى أن نظرية مذهب حازم لا تستقيم، فهذا أبو تمام– مثلا – قد طرق مضامين متباينة بوزن واحد هو الطويل، إذ استعمله في (المديح والرثاء والغزل والهجاء والعتاب والوصف والفخر والزهد، كما استعمل الوافر في الأغراض السابقة نفسها)[24]، ما يعني أن الوزن أو الإيقاع الخارجي لا علاقة له بتباين المضامين، بقدر ما تقتصر وظيفته على إخراج الكلام من إطار الترسل، إلى إطار الانتظام، وفق انتظام تفعيلاته في بحر معلوم.

فمهما كانت القصيدة التقليدية في حاجة ماسة إلى الوزن الخليلي، لكي ينتظم الكلام، ويستقيم في أدوار، فإنه يبقى مع ذلك مجرد إطار خارجي سابق على أي عمل إبداعي، هو من العمل التقني أقرب منه إلى العمل الإبداعي، فلا يمكن له أن ينبئ عن ألوان التكرار داخل القصيدة مثلا، ولا عن حروف الجهر والهمس فيها، ولا عن بطء الحركات الصوتية أو سرعتها، فأحرف المّد فيه تتساوى مع الحروف الساكنة، ولا عن ألوان الألفاظ المتجانسة وتلك المتقابلة، ولا عن التراكيب المتوازنة وتلك المتوازية، ولا عن الكلام الشعري إن كان

إخباريا أو كان إنشائيا، ولا عن أي لون منهما يغلب في القصيدة ولا عن اللفظ إذا تردد ترديدا مقصودا من الشاعر أو ذلك الذي أطرد له منه اطرادا، وهلم جرا من ألوان التعبير الموقعة داخل إطاره، دون أن يكون له عليها في ذلك قيود.

ولا شك أن لهذه الألوان التعبيرية ولغيرها، أثرها الإيقاعي المتميز في تشكيل عناصر الإثارة في القصيدة، في مواضع متراوحة منها دون غيرها، قد تضيق وقد تتسع، وفق ما يرمي إليه الشاعر، من إظهار موجة من موجات المشاعر، في موضع ما أكثر من غيره، والوزن لا يظهر من ذلك كله إلاّ وجها واحدا، هو منوال القصيدة الكلي المنتظم في بحر معين، أما وجهها الداخلي أو إيقاعها الداخلي الذي "يشخص قدرة الشاعر الإبداعية في بناء موسيقى القصيدة"[25]، فلا يظهر له أثر في الوزن، ومن الدلائل على ذلك – إن كنّا في حاجة إلى مزيد من الدلائل – فإن الوزن لا يمكن له أن يفرّق بين قصيدة من بحر الطويل - مثلا – بلغت مستوى من كمال الصياغة، وأخرى مهلهلة، بل ولا حتى بين قصيدة شعرية ومنظومة تعليمية في النحو أو البلاغة، ليس فيها من الشعر شيء إلاّ استقامة الوزن والانتهاء إلى دور وحرف روي، ذلك ما دعا النقاد إلى الاحتفال بالإيقاع الداخلي.

3 – في الإيقاع الداخلي ومظاهره:

إذا كان للإيقاع الخارجي نظريته العروضية التي تحدد أصوله ومبادئه، فإن الإيقاع الداخلي، وعلى الرّغم من كثرة الدراسات الجادة التي تناولته بالبحث والتجريب، مازال يفتقر إلى مثل تلك النظرية، والتي يمكن لها، إذا تكونت وتأسست، أن تخرج به من مجرد الرأي والتجريب، إلى تحديد أصول له ومبادئ، نظرية يمكن الانطلاق منها إلى الإجراء[26].

ولسنا نزعم، في هذه الفقرات، أننا سنقيم هذه النظرية، فذلك مطلب وإن كان مشروعا، فإنه بعيد المنال، ولكننا نحاول أن نعتمد على نتائج كثير من المحاولات والدراسات التي سبقت إلى هذا المجال، من أجل تحديد بعض العناصر البانية، التي يمكن لها، إذا استقامت واكتملت أن تسهم في بلورة بعض الأصول والمبادئ المؤسسة لنظرية الإيقاع الداخلي المنتظرة.

يذهب بنا الاعتقاد – في هذا المجال – إلى أن بعض المبادئ والأصول البانية للإيقاع الخارجي، مازالت صالحة كيما نستمد منها أصولا مقابلة تكون بانية للإيقاع الداخلي، منها: مبدأ التكرار، والثبات والتغير، ومظاهر تجلي الإيقاع، والوظيفة الجمالية المتباينة في كلّ من الإيقاعين الخارجي والداخلي.

- فإذا كان قانون التكرار المتزن هو منبع الإيقاع الخارجي، فإن التكرار على إطلاقه هو منبع الإيقاع الداخلي، فالكلام كله صدى وإيقاع لما فيه من تكرار الأصوات المتشاكلة والمتخالفة، بل إن المظاهر الكونية والطبيعية كلها مبنية – عند التأمل – على أساس من التكرار والترجيع، والواحد الذي لا يتكرر هو السّرمدي الصمّد، أما ما عداه، فكله يتكرر بصفة ما من الصفات، ويوقع عند اكتمال الدور لينتهي، غير أن أظهر أنواع التكرار والترجيع في الحسّ، هو ما انتظم من الأصوات بصفة ما من صفات الانتظام، كيما تستطيع "أن تدركها وتميزها القوة الذائقة السمعية، لأن الأصوات لا تمكث في الهواء زمنا طويلا إلا ريثما تأخذ المسامع حظها من الطنين، ثم تضمحل تلك الأصوات من الهواء الحامل لها المؤدي بها إلى المسامع"[27].

وإذا كان ذلك كذلك، فإن مدارسة الإيقاع الداخلي، وإن كان المبدأ فيه والقانون، هو التكرار والترجيع، فلا بد للدرس فيه أن ينطلق

مما انتظم منه في الإبداع واستقام، ومما قصد المبدع إلى تكراره ونوى، ويتجاوز الدارس ما ترسل منه للمبدع، ولم يَعْدُ أن يكون صدى أصوات تتميز به الدوال والمدلولات بعضها عن بعض، سرعان ما ينتهي طنينه ويضمحل، فلا يكون له الأثر المنبّه مثلما يكون لغيره الذي أنتظم واستقام، والذي كانت صناعته مقصودة، في مقامات من النص بعينها، لمؤازرة أحوال ومشاعر منه بأعيانها، فتكون استجابة المتلقي متساوقة ومتباينة، حسب تساوق تلك الإيقاعات وتباينها، من حيث انتظامها النسبي أو ترسلها على غير هدى.

• وإذا كان الإيقاع الخارجي يقوم على أساس من الثبات، فيما يتكرر من الحركات والسكنات وبالتالي في عدد التفاعيل والتي قد تكون في شكل ثباتها متشاكلة أو متخالفة، من أول القصيدة إلى أخرها، فإن الإيقاع الداخلي يقوم على العكس من ذلك، على أساس من التغير والتبدل، داخل النص الأدبي، فما يمكن أن نرصده ونحصيه من الطاقات الصوتية المنتظمة على حذو ما في موضع ما منه، ليست بالضرورة أن تكون هي بعينها الطاقات الصوتية المرصودة والمحصاة في موضع آخر منه، وما طالت من الأصوات أزمانها أو اعتدلت أو قصرت في موضع ما منه، ليس حتما أن يتكرر ذلك النعت نفسه في مواضع أخرى تكرارا نمطيا، فهو يتغير ويتبدل وفق متغير الدلالات في النص كيما تتناسب المسموعات في تغيرها مع مفهوماتها في تحولها وتبدلها فيؤازر بعضها بعضا ويؤيد.

• وإذا كانت مظاهر تجلي الإيقاع الخارجي هي الحركات والسكنات المتزنة في مددها ومقاديرها وأدوارها، فان مظاهر تجلي الإيقاع الداخلي هو منطوق اللغة بوجه عام، فالأصوات اللغوية إيقاعية بالقوة، وهي إيقاعية بالفعل إذا انتظمت في وحدات، وحايثت في انتظامها

وتوزيعها في النص انتظاما وتوزيعا صوتيا ينتج الإيقاع، فالسلسلة الكلامية في النص ذات وجهين: وجه للوظيفة الإخبارية، ووجه للوظيفة الصوتية الفيزيائية، وهذه الأخيرة وإن كانت أصواتها متداخلة ومتفاعلة في توقيعاتها، فإنها يمكن تمييز ثلاث وحدات منها متباينة هي: الوحدات الصوتية الصامتة، والوحدات الصوتية الصائتة، والوحدات الدّالة[28].

لا تخلوا أي متوالية كلامية، من وحدات صوتية إفرادية وهي وإن كانت تؤلف الوحدات الدالة، بضم بعضها إلى بعض فإنها عند ذلك الضمّ والنظمّ، وعند النطق بها، تتفاعل وتتجاوب لتحدث أجراسا وأنغاما، تتمايز في الذائقة السّمعية: على سبيل الترسل أحيانا، وهو السياق الصوتي العام في المتواليات الكلامية والمعيار، وعلى سبيل الاتزان والانتظام المقصودين أحيانا أخرى، وذلك هو الخروج عن السياق الصوتي السائد والعدول عنه من أجل البديع في الصوت، والتوقيع الداخلي، في متواليات بعينها دون أخرى، فكما أن في الوحدات الدالة مرسل وبديع، فكذلك في الوحدات الصوتية الإفرادية مرسل وبديع، وأن البديع منها، لا يتحدد ويستميز إلاّ بوجود المرسل منها إلى جانبه معدولا عنه و منزاحا في تمايز.

وبناءا على تلك القاعدة العدولية في الأصوات، يمكن رصد مجاميع من الوحدات الصوتية القصيرة المدة،مثل أصوات الهمس والجهر والأصوات الانفجارية والتكرارية، كما يمكن رصد مجاميع أخرى للوحدات الصوتية الممتدة في أزمانها، والتي هي عادة في العربية، أصوات المد الثلاثة، والتي كثيرا ما توظف عن قصد في متن النص على العموم، وفي نهاية الفواصل على الخصوص، فيكون لها من الإيقاع الطويل الممتد، ما يضارع صنوه السابق الذي اعتدلت مدده أو قصرت وتقيدت، وهي الوحدات الصوتية التي يمكن رصد مجاميع منها، مما علاقته بينها

التشاكل، والتخالف، ومما علاقته التوازي والتناظر، ومما علاقته النبر والتنغيم، وتبقى مجاميع الوحدات الصوتية المنتظمة في القوافي، من أكثر المجاميع الصوتية السابقة حضورا وتواترا وتوقيعا، لجريانها من القصيدة والموشح جريان وقع الحوافر، والتي يمكن رصد منها ما سكنت أزمانها وما توسطت، وتلك التي طالت، فتوازت أو تناظرت، فحاكت بذلك مسموعاتها مفهوماتها، ونبهت بتواترها وانسجامها إلى أفق الانتظار والتوقع.

كما لا تخلو المتواليات الكلامية في النص، من الوحدات الدّالة، وهي مفردات اللغة، والتي هي بطبيعة الحال ذات وجهين: صوتي ودلالي، وبضم وحدة دالة إلى أخرى، تتألف الجمل، وفق مقتضيات النحو، في متواليات كلامية يتألف منها النص، ولا يخلوا ضم الوحدات الدالة بعضها إلى بعض، من أن يكون مرسلا أحيانا، وبديعا أحيانا أخرى، من حيث كون الضم المرسل قاعدة ومعيارا، ومن حيث كون الضم البديع عدولا عن ذلك المعيار وافتنانا، غير أن العناية بهذا الضم البديع، تشمل بديع الصوت أكثر مما تشمل بديع الدلالة، مما جرى القصد إلى صناعته وتنظيمه، من الوحدات الدالة قصدا، وذلك لأن إيقاع الوحدات الدالة المتناغمة، غالبا ما يكون جانبها الصوتي الفيزيائي، أظهر في الحس وأوقع، منه من جانبها الدلالي الموقع في النفس.

وانطلاقا من تلك القاعدة العدولية، في الوحدات الدالة، يمكن رصد مجاميع منها، مما تشاكلت وتجانست أصواتها، مثل الوحدات المسجوعة والمتجانسة، والوحدات الترجيعية والترديدية، والوحدات التكرارية والمتجاوبة برد أعجازها على صدورها، وغيرها، وتلك التي تخالفت أصواتها، مثل الوحدات المتطابقة والمتقابلة، والوحدات المتعاكسة والمتناظرة، وغيرها مما رصده الدرس البلاغي، مما يكون له

من الأثر المنبه ببديعه، ما لا يكون لغيره ممّا ترسل على غير هدى و نظام، ومما يقابل باستجابة عند التلقي، تفوق ما تقابل به الوحدات التي ترسلت في غير نظام ولا قصد.

وإذا كان ذلك كذلك، بعض مظاهر تجلي الإيقاع الداخلي في الوحدات الدالة، في جانبها الصوتي المحسوس، فإنه بالإمكان توسيع رصد مظاهر تجلي هذا الإيقاع، في الوحدات الدالة، إلى جانبها الدلالي المعقول، والذي وإن لم يكن له أثر إيقاعي فيزيائي محسوس، فلا يخلو من الأثر الإيقاعي النفسي المعقول، فتعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول الباردة والحارة، مما لا يوقع بذلك التعاقب في الحسّ، بقدر ما يوقع في النفس، وقس عليه أدوارا من التعاقب والتقابل والتناظر والتوازي الدلالي، فالقصيدة الصوفية، على سبيل المثال، غالبا ما تبنى على التقابل بين الأوضاع والأحوال المتخالفة، والتي يعقب بعضها بعضا، أو يحاذي بعضها بعضا، فحال الفرق الأول، يعقبه حال الجمع، وهذا يعقبه حال الفرق الثاني، كما أن حال النقص يحاذي أحيانا، ويعقب أحيانا أخرى حال الكمال، ثم إن حال التعدد، يعقبه حال التوحد، وهذا يعقبه حال التعدد كرة أخرى، وكل ذلك التعاقب والتحاذي بين الأحوال يتم في دائرة صوفية مخصوصة، مراتبها ثلاثية معلومة هي :(خلق- حق – خلق).

أما الاصطلاح الثنائي :"المرسل/ البديع" مما اعتمدناه قاعدة للرّصد، فليس غريبا أمرهما في الاستعمال لا في الدرس البلاغي القديم، ولا في الدرس الأسلوبي الحديث، فهي الثنائية التي وإن ظلت تتعدد أسماؤها من "الأليف/ الغريب" إلى "المرسل /البديع" إلى "الحقيقة/المجاز" وإلى"المعيار/اللامعيار". فقد ظلت دلالتها واحدة، هي تقسيم الكلام إلى ضربين: ضرب تواصلي محض، مجرد من الصنعة اللفظية والمعنوية، وضرب آخر معدّل، فيه من ضروب الصنعة والتأنق، ما يباين به الضرب

الأول ويتميز منه، كما أن الانتقال في التعبير، من الضرب الأول إلى الضرب الثاني، في متواليات الكلام، وإن ظلت أسماؤه تتعدد من العدول والانحراف، إلى الانزياح والانتهاك وغيرها، فقد ظلت دلالتها واحدة كذلك هي الانتقال والخروج من المرسل إلى البديع تارة والرجوع إليه تارة أخرى، على التراوح، وفق مقتضى الحال، وما ينبغي لكل مقام من المقال[29]، على أن العدول من صيغ المرسل إلى صيغ البديع، ليس محصورا في مستوى واحد من مستويات السّلسلة الكلامية، ولكنه يشمل المستوى الدلالي والتركيبي، كما يشمل المستوى الصرفي والصوتي مما تهتم به البلاغة والأسلوبية، ومما جعلنا منه وكدنا في فصول هذه الدراسة.

- وأما إذا كانت الوظيفة التي يشغلها الإيقاع الخارجي، تنحصر أساسا، في المحافظة على انتظام مقاطع الكلام في البيت الشعري، انتظاما موزونا، حتى لا تطرد على غير هدى، وحتى ليمكن تمييز منظوم الكلام من منثوره، فإن وظيفة الإيقاع الداخلي، تتمثل أساسا في بناء عنصر الإثارة الإيقاعي، المصاحب للدلالة الكلية للنص الشعري، ذلك لأن دلالة النص ليست مفهومات فحسب، ولكنها مسموعات أيضا، وتشكيل جمالياته ليست مكانية فقط ولكنها زمانية كذلك.

وإذا كان ذلك كذلك، هو بعض المبادئ الأساسية، التي ارتأينا أنها تسهم في بلورة نظرية للإيقاع الداخلي، قابلة للإجراء. وحصرناها في: عنصر التكرار بوصفه منبعا للإيقاع، خارجيا كان أو داخليا، ووزعنا مجال تمظهراته النصية في الوحدات الصوتية الصامتة، والوحدات الصائتة، والوحدات الدالة، ووسمناها بالتغير من حال يكون فيه إلى آخر داخل النص الواحد. في مقابل ثبات الإيقاع الخارجي فيه، ثم فرقنا بين وظيفة الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، فيمكن الآن النظر في جمالية هذا لإيقاع الشعري، بشيء من التفصيل، لعله يغني عما سبق إجماله، مما حصرناه في الوظيفة، فهل جمال الشيء من عدمه، كامن في ذاته أم

هو راجع لوظيفته؟ أي هل هو جميل على ما هو عليه من نظام وانتظام، أو على ما هو له من غاية ومزية، أو على ما هو عليه وله معا؟

ثانيا: في جمالية الإيقاع الداخلي:

1- في ماهية الجمال و الجمالية.

2- في فكرة المطابقة.

3- في مطابقة الصيغ لذاتها .

4- في مطابقة الصيغ لوظيفتها.

1- في ماهية الجمال والجمالية:

الجمال في اللغة مرادف للحسن، فكل جميل هو حسن. وكل حسن فهو جميل، وقد وردت كلمة "الجميل" في أكثر من آية وسياق، بمعنى "الحسن" أو بما هو في حكمه، كما في قوله تعالى: (فصبر جميل) يوسف:83، أي الحسن الذي لا شكوى فيه للخلق[30] ، وكما في قوله تعالى: (فاصفح الصَّفح الجميل) الحجر: 85، أي بحلم وإغضاء[31] ، وكما في قوله تعالى: (فمتّعوهنّ وسرحوهنّ سراحا جميلا) الأحزاب: 49، أي من غير ضرار ولا منع واجب[32] وكما في قوله تعالى: (واهجرهم هجرا جميلا) المزمل: 10، أي جانبهم بقلبه وهواه وخالفهم مع حسن المخالفة[33].

فكل صنيع حسن فهو جميل، "فكمال الحسن في الشعر جمال، والصباحة في الوجه جمال، والوضاءة في البشرة جمال، والأسالة في الأنف جمال، والملاحة في الفم جمال، والحلاوة في العينين جمال، والظرف في اللسان جمال، والرشاقة في القد جمال، واللباقة في الشمائل جمال، والتوازن في الأشكال جمال، والانسجام في الحركات جمال، وعلى ذلك فكل ما يميل إليه الطبع ، وتقبله النفس فهو جميل، غير أن ما يميل إليه المرء بطبعه وحسه يكون جمالا حسيا، مثلما سبق، وما يميل إليه بنفسه وعقله يكون جمالا عقليا ومعنويا مثل الحق والخير والعدل وما شابه ذلك[34].

وأما الجمالية، أو علم الجمال، فهو العلم المنوط بالبحث "في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وهو قسمان : قسم نظري عام، يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولد الشعور بالجمال، ويحدد الشروط والقوانين التي يتميز بها الجميل من القبيح، وقسم عملي خاص، يبحث في مختلف صور الفنون الجميلة، كالموسيقى

والرسم والشعر والنحت والنقش والزخرفة والعمارة، وغيرها، بحثا يقوم على الذوق كما يقوم على العقل، لأن قيمة الأثر الفني لا تقاس بما هو عليه من نظام وانسجام، وبما يولده في النفس من الإحساس فحسب، بل تقاس كذلك بما له من غايات ومنافع يتمثلها العقل[35].

فقد نرى الشيء فنعجب له، لما هو عليه من حسن وجمال، فنتمثل ما هو له من غايات ومنافع فإن خلا من ذلك استقبحناه، وهجرناه، ألم يقل رسولنا وحكيمنا(ص): (إياكم و خضراء الدمن) كناية عن المرأة الحسناء في المنبت السوء، والتي هي جميلة لما هي عليه من حسن و بهاء، ومنفرة لما هي له من مساوئ الأخلاق، ومثل ذلك قول عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه: (أرى الرجل مقبلا فتعجبني طلعته، وأسأل عنه: أله حرفة ؟ فإن قالوا: لا، سقط من عيني)، فإعجابه بالرجل لم يقس بما هو عليه من حسن الطلعة فحسب، ولكن بما هو له من وظيفة كذلك.

ولقد ذهبت الفلسفة، في قسمها النظري العام، مذاهب مختلفة، في بحثها في الصفات المشتركة بين الأشياء التي تولد الشعور بالجمال، فالأفلاطونية تفسّر الجمال تفسيرا مثاليا، فالجمال المطلق لا وجود له إلاّ في عالم المثل، وهو بذلك ينعكس بقدر على الأشياء في العالم السفلي، انعكاسا متفاوتا في الحظوظ، كل بحسب استعداده وصفاء مجلاه، في تقبل انعكاس نسبة من ذلك الجمال على صفحته[36]، وهذا التفسير للجمال، هو نفسه نجده عند المتصوفة في الإسلام، فابن الفارض – مثلا – في تائيته الكبرى[37] يرى أن الحسن والجمال الذي يراه العاشق – مهما كان – في معشوقته إن هو إلا حسن وجمال معار من حسن وجمال الذات العلية المطلق، المفاض بإرادته العلية على خلقه، وعلي رأي ابن الفارض في التائية المذكورة، فإن الشعراء العذريين لم يعشقوا، في الحقيقة، نساء بعينهن، بقدر ما عشقوا جمال الذات العلية المتجلىّ على صفحة تلك

المعشوقات اللائي يمثلن دور المجالي، كالمرايا ألتي تنعكس عليها صور الأشياء، والعكس كذلك صحيح بالنسبة للمعشوقات اللائي عشقن قيسا وجميلا وكثيرا، لم يعشقن إلاّ الجمال الإلهي متجليا في تلك الأجساد.

والأرسطية هبطت بالجمال من المثالية إلى الواقعية، ومن المغيوب إلى المعلوم، ورأت (أن على الفلسفة إعادة كل شيء إلى النظام، ابتدءا من أفكارنا الخاصة التي يجدر بها أن يسودها تناسق تام)[38]، وتبعا لذلك النظام الذي ينبغي أن يسود كل شيء، فإننا – مثلا – نميل إلى "الإيقاع الموسيقي، لأنه خليط من عناصر متنافرة، تتقابل فيما بينها، تبعا لنسب معينة، وهذه النسب تمتّ بطبيعتها إلى النظام، والنظام مستحبّ ماديا منّا"[38]، وعليه فأساس الجمال هو صنعة الصانع، تخرج الأشياء من الفوضى والاعتباطية، إلى النظام والتناسق والانسجام.

وبين المثالية والواقعية، تباينت النظريات الجمالية واختلفت، وتأرجحت بين اقترابها من المثالية تارة، ومن الواقعية تارة أخرى، فالديكارتية تذهب إلى أن الجمال مسألة نسبية، تتغير مقاييسه وأذواقه، بحسب تغير البلدان والشعوب، "فللجمال في الهند شفاه غليظة منتفخة، وأنف مسطح وعريض، وهو في البيرو ذو أذان كبيرة، وفي البلدان الأخرى ذو أسنان حمر وسود.."[39]، فكل يراه بحسب ما انطبع في ذاته، لا بحسب ما يراه فيه من نظام معين، وهو رأي قريب من الأفلاطونية، حتى إنه قد نعت بالأفلاطونية الجديدة.

والحسّية الانجليزية تذهب إلى أن الجمال مسألة حسية وشعورية نفسية، منبعه الغريزة الاجتماعية، هو كامن في النفس كمون الشرر في الحجر، وبه يمكن أن نرى الأشياء جميلة، كما يمكن أن نراها جليلة، فالشعور باللذة يولد الإحساس بالجمال، بينما الشعور بالتوتر والألم يولد

الإحساس بالجلال، ومعنى ذلك كله أن الجمال والجلال ليس شيئا خارجيا منطبعا على الأشياء، ولكنه شيء داخلي حسي غريزي في ذات الإنسان، ومن أعلام هذه المدرسة " هوتشيسون" الذي يرى أنه "لو لم نكن نحمل في ذواتنا شعورا بالجمال، لكان من المحتمل أن نجد الأبنية والحدائق والألبسة والأدوات مفيدة، ولما كان باستطاعتنا مطلقا أن نجدها جميلة"[40].

بيد أن النظرة إلى الفن بعامة، والجمال منه بخاصة، بدأت تتحول جذريا من المثالية إلى الواقعية ابتداء من القرن الثامن عشر، وهو العهد التجريبي – الوضعي – المتميز بنوع من "الحقد المقدس" على النظريات المثالية والميتافيزيقية، التي ظلت تتعامل مع الفن على أنه هبة إلهية وإلهام، وذلك على يد جملة من الفلاسفة الغربيين، التجريبيين منهم والوضعيين أمثال: الألماني غوستاف تيودورفخنر (ت 1887) وإمام الوضعيين أوجيست كونت (ت 1857) وغيرهما من الأتباع.

فالتجريبية ترى أن أساس المعرفة العلمية، لا تنهض على النظريات الدّخانية، بقدر ما تنهض على أساس الملاحظة الحسيّة للأشياء ووضعها موضع التجريب والاستقراء، لاستنباط القواعد والقوانين التي تحكمها، بذلك نادى "فخنر"، والذي "اقترح لأول مرة في مؤلفه: "مقدمة في علم الجمال" عبارة :"علم الجمال الاستقرائي" المنطلق من تحت، من أسفل، خلافا لعلم الجمال الميتافيزيقي القديم الذي كان يستنتج من فوق، من عل، بتحديد الجوهر الموضوعي للجمال تحديدا فكريا"[41]، فكان بذلك مبتدعا للجمالية العلمية التي تنهض على ملاحظة الأثر الجمالي، واستقراء مكوناته، لاكتشاف مبادئه وقوانينه. كالتنافر والانسجام، والغموض والوضوح، والتعدد والتوحد وغيرها.

ولا تختلف الوضعية في مذهبها، عن التجريبية إلاّ بالاسم، فقد ذهبت إلى "أن الفكر البشري لا يستطيع أن يكشف عن طبائع الأشياء، ولا عن أسبابها القصوى، وغاياتها النهائية، وإن كان يستطيع أن يدرك ظواهرها، ويكشف عن علاقاتها وقوانينها"[42]، وبذلك انتشرت الآراء الوضعية التي لا تؤمن إلاّ بالمعرفة الحسية والعقلية التي تنبع من الواقع، وتنهض على الملاحظة والتجربة، وإدراك العلاقات والقوانين في الظواهر الخاضعة للدراسة.

وإذا كان ذلك كذلك هما الخطان البارزان المتوازيان في نظريات الفن والجمال منذ مثالية أفلاطون وواقعية أرسطو إلى اليوم، فقد بقي أن نشير إلى مسألة قيمة الفن والجمال، وهي المسألة التي شغلت بدورها الفلاسفة والمفكرين، وزوبعت كثيرا من الحبر، متسائلة إن كان للشيء الجميل وظيفة ومنفعة، أم هو مجرد فقاعات من لعب ولهو ولذة، ما خلاصته: هل الفن للفن أم الفن للمنفعة ؟

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا خلصنا إلى القول: إن بعض النظريات ما تزال تدين بدين أفلاطون، عندما قيم الحرف، وصنفها في جمهوريته بحسب منفعتها، فلم يجد للفن منفعة، وبالتالي موضعا له فيها، فطرد هومير منها مغمورا بالزهور ! فهذا مثلا: إميل دور كايم +1917، من أشهر علماء الاجتماع في القرن العشرين، المنضوي بضياء الفلسفة الوضعية، مازال على دين أفلاطون، إذ لم يجد للفنان مكانا في توزيعه الاجتماعي للعمل، ولا لفنه منفعة اجتماعية، ويجزم بأن "لا يكون للفن مطلقا عملا اجتماعيا، بل تلاعبا، غفلة، مجرد تسلية، ألا يلعب الممثل المهزلة؟ ألا يلعب الموسيقى بالكمان؟ أليس الرسام في جوهره دهان؟ مهرج، رقاص، مشعوذ "[43].

وبالمقابل ما تزال بعض النظريات تدين بدين أرسطو، عندما دافع عن الفن، ورد للفنان ماء وجهه، ففضلا عن أنه حدّد وظيفة الفن في تطهير الذات من الأهواء وما يبعثه فيها من انسجام وتناسق داخلي تام. فإنه كذلك، وإن كان ينطلق من محاكاة الواقع، فإن هذه المحاكاة ليست حرفية، بقدر ما هي استشرافية، أي الانطلاق مما هو كائن بغية تغييره برسم ما ينبغي أن يكون، "فالجمال، إذن، في رأيه يكمن في التنسيق البنائي لعالم موجه في مظهره الأكمل، وليس المقصود رؤية البشر كما هم، بقدر ما هو رؤيتهم كما ينبغي أن يكونوا"[44]، وقد حذا هذا الحذو النبيل لرسالة الفن والجمال كثيرون، منهم السيد سوريو بشكل خاص، عندما وجد تشابها صاعقا بين الفن والصناعة، بل ذهب إلى أن ماهو اليوم صناعة عملية، كان قبلها رؤية جمالية، وما هو اليوم رؤية جمالية، سيصبح عاجلا أو آجلا واقعا عمليا، وهكذا ينبغي في نظره " أن ننزل الفن والصناعة جنبا إلى جنب في توزيع الشغل الاجتماعي، فإنهما لا يختلفان، ولكن الفن مبتكر والصناعة منتجة، والفن يعتبر إذا روح الصناعة، إنه نوع من الصناعة الفائقة، إن لم يكن أجود ما يمكن للصناعة أن تكون"[44].

وإذا كان ذلك كذلك هو مسار نظريات الجمال، في نزوعها المتوازي، خط منها يجرد الجمال من المنفعة، وينظر إليه على أنه ضرب من اللعب واللهو واللذة، وخط أخر منها يتوجه بأنبل رسالة في الوجود، هي رسالة التغيير الاجتماعي من الكائن إلى الممكن، فإن ذلك التوازي يمكن أن يتكامل في نظرية توفيقية، تنظر إلى الجمال في ذاته، على ما هو عليه من نظام وتناسق وانسجام، وتنظر إليه – في الوقت ذاته – على ما هو له من مزية ومنفعة اجتماعية وحضارية، ذلك لأن الحضارة، إن هي إلاّ الحضور الشاخص لما كان من قبل فناً وجمالا وثقافة.

وإذا كان هو ذاك القسم النظري العام من نظرية الفن والجمال، فإن القسم العملي الخاص منها، هو القسم المنوط بالبحث في مختلف صور الفنون الجميلة، والتي من بينها الفنون الإيقاعية الثلاثة: الرقص والموسيقى والشعر، ومع أن هذا القسم خاص بالبحث في كل فن على حدة، لما يتميز به كل فن من الآخر بخصائصه ومكوناته البانية لصرحه، فإنه لا ينفصل عن السابق تمام الانفصال، ولكنه يظل يستمد مدده النظري منه، فهوية الشعر مازالت تدور في فلك المثالية تارة، على أنه موهبة وإلهام، وفي فلك الواقعية تارة أخرى، على أنه تعلم وصناعة وحذق لضرب من المقال، وفي فلكيهما تارة ثالثة، على التوفيق فيما بينهما، والإيقاع فيه هو مستوى من مستوياته الأسلوبية البانية، والأسلوب قد ينظر لجماليته من زاوية مثالية، على أنه انعكاس وانتظام لفكر مجرد سابق عليه، وقد ينظر إليه من زاوية واقعية وضعية، على أنه حصيلة لمجموع أجزائه ومواده التي تكون منها فقط، ونحن ننظر إليه نظرة توفيقية: لذاته من جهة ما هو عليه من نظام وتناسق وانسجام، ثم لما هو له من وظيفة ومطابقة لمقتضى الحال.

2 – في فكرة المطابقة :

نهضت البلاغة العربية منذ نشأتها على فكرة المطابقة، مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وما ينبغي لكل مقام من المقال، ومؤدى ذلك، أن المتكلم لا ينبغي له أن يقول ما شاء، فيما يشاء، وقت ما يشاء، ولكن عليه حين القول والتبليغ والتوصيل، وإنهاء المعنى إلى غيره، أن يراعي مقتضيات أحوال المخاطبين الداعية إلى الخطاب، الطبقية منها والمعرفية والنفسية من جهة، مثلما يراعي مقتضيات أحوال الخطاب اللغوية منها والأسلوبية والموضوعاتية من جهة أخرى، مع ما يتضمن ذلك من المطابقة والموافقة والملاءمة والمناسبة بين مستويات المخاطبين ومنازلهم،

ومستويات الخطب ومنازلها، ذلك لأن الخطاب لا يكتمل بهاء وبلاغة وجمالا على ما هو عليه فحسب، ولكن على ما هو له أيضا.

ومما نستدل به على ذلك، نجتزئ بعض ما نقله الجاحظ من صحيفة حكيم الهند، والتي تلزم الخطيب، في بعض فقراتها، ألاّ "يكلّم سيد الأمّة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السّوقة"[45]، ويماثله قول الجاحظ :"وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا، إلاّ أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا، فإن الوحشي من الكلام، يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام: الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسّمج، والخفيف والثقيل، وكله عربي، وبكل قد تكلموا، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا"[46].

ومن مراعاة 'مقتضيات أحوال المخاطبين المعرفية، نجتزئ من بعض مرويات الجاحظ قوله: "إن عيسى بن مريم –عليه السلام – قام خطيبا في بني إسرائيل فقال :"يا بني إسرائيل، لا تكلّموا بالحكمة عند الجهال فتظلموها، ولا تمنعوها أهلها فتظلموهم"[47]، ويماثل ذلك بعض ما نسبه الجاحظ إلى صحيفة حكيم الهند التي نصّت على أن "مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[48].

ولقد ذهب بشر بن المعتمر البغدادي، في صحيفته، في مذهب المطابقة كذلك، فألمع في بعض فقراتها، إلى ضرورة مراعاة حال المخاطبين الطبقية منها والمعرفية، عند توجيه الخطاب، ملوحا إلى أن الخطاب لا يحسن ويشرف بمعاني الخاصة، ولا يقبح ويتضع بمعاني العامّة، ولكن حسن الخطاب وشرفه يرجع إلى مطابقته لمقتضى أحوال المخاطبين، وإلى إحراز المنفعة والمزية من ذلك، فكان مما قرره "وأن

يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامّة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب و إحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[49].

وأما من مراعاة مقتضيات أحوال المخاطبين النفسية، فإن الجاحظ ينبّه إلى أن لكل مقال غاية يرمي إليها، ونهاية ينتهي إليها، وأن الزيادة على ذلك من أجل الزيادة، أو لإظهار البراعة، والإطالة من أجل العجب بالنفس، فذلك كله من الخطل والفساد، حتى ولو كان الخطاب سليما من الخطأ والزلل، وجميلا على ما هو عليه، ذلك لأن لنشاط السامعين نهاية ينتهي إليها وحدّ، فإذا طال الخطاب وزاد على ما هو له من غاية، أصابت أنفسهم فترة وملال، ونزل الخطاب منها نزول استثقال وكلال، وفقد بذلك مزيته التي هي إنهاء المعنى إلى قلب المستمع ونفسه بلا مئونة، ومن أقصر السبل وأجداها توصيلا ونفعا.

ومن وقائع ذلك ومرويات الجاحظ فيه، أنه " قيل لأياس: ما فيك عيب إلاّ كثرة الكلام، فقال: فتسمعون صوابا أم خطأ ؟ قالوا: لا بل صوابا، قال: "الزيادة من الخير خير !" ويعلق الجاحظ عليه: "وليس كما قال، للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الزائد هوالهذر وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه"[50]، ومن مروياته أيضا، قول عبد الله بن مسعود: "حدث الناس ما حدجوك بأبصارهم، وأذنوا لك بأسماعهم، ولحظوك بأبصارهم، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك"[51].

وفي مجال مطابقة الخطاب لما هو له دائما، يتعرض الجاحظ إلى بعض أساليب التخاطب، ويربطها بضرورة إخضاعها لمقتضى الحال، وهو الأمر الداعي إليها، منها ثنائية: الإيجاز والإطناب، وهما عنده بمعنى الإقلال والإطالة، وكان الإيجاز رديفا للبلاغة والبراعة، والإطناب رديفا للعي والزيغ، في نظر الكثير من البلغاء على عهده، فجاء الجاحظ إليهما، وساوى بينهما في القيمة البيانية، وربط بينهما وبين موضوع الخطاب، وبينهما وبين أحوال المخاطبين جميعا، فكما أنه يحتاج إلى الإيجاز في بعض المواطن والموضوعات، كالتوقيعات مثلا، فإنه يحتاج إلى الإطناب في بعضها الآخر، كالخطابة في المحافل ونحوها، والقرآن العظيم ما بعده ولا قبله مثال في المطابقة ومراعاة أحوال المخاطبين، إذ خاطب بني إسرائيل بما يفهمون، بإسهاب وإطناب، وخاطب العرب والأعراب بما يفهمون أيضا، بإيجاز وإشارة، وفي ذلك يقول الجاحظ: "ووجدنا الناس إذا خطبوا في صلح بين العشائر أطالوا، وإذا أنشدوا الشعر بين السّماطين في مديح الملوك أطالوا، فللإطلالة موضع وليس ذلك بخطل، وللإقلال موضع وليس ذلك من عجز، ورأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل وحكى عنهم جعله مبسوطا وزاد في الكلام"[52].

ومنها أسلوب التّرداد "التكرار"، وهو نوع من الإطناب في الكلام، وقد روى الجاحظ أخبار من عابه لذاته، من ذلك قول ابن السمّاك لجاريته، وكان قد تكلم في محفل وهي تسع: "كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه لولا أنك تكثر ترداده، قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه، قالت : إلى أن يفهمه من لا يفهمه، قد ملّه من فهمه"[53]، كما روى الجاحظ أنه "مكتوب في التوراة : لا يعاد الحديث مرتين"، وروى أيضا: أن "سفيان بن عيينة، عن الزهري قال : إعادة الحديث أشد من نقل الصخر"[53].

ولكن الجاحظ لا يذهب، في تعليقه على تلك الروايات، مذهب التسفيه المطلق للترداد على ما هو عليه، بل ينظر إليه على ما هو له، مثلما نظر إلى الإيجاز والإطناب، فيربطه بمطابقته لمقتضيات أحوال المخاطبين، وظروف الخطاب والغرض منه، ذلك لأن من مقتضيات أحوال الخطاب الترداد، إذا كان مقتضى حال المخاطب ومقامه يتطلب ذلك، وفي هذا المعنى يقول الجاحظ: " وجملة القول في الترداد، إنه ليس فيه حدّ ينتهي إليه، ولا يؤتي على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص، وقد رأينا الله عز وجلّ، ردّد قصّة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود، وكذلك الجنة والنار، وأمورا كثيرة، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبي غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب "[53].

وإذا كان ذلك كذلك، فإن مفهوم البلاغة النظري نفسه، الذي يقره الجاحظ ويقدمه على غيره من عشرات المفاهيم النظرية الأخرى، هو ذلك المفهوم العملي الذي يأخذ في الظن والحساب، مسألة التخاطب والتفاعل، بين عناصر عملية التبليغ والتواصل الثلاثة: المرسل والرسالة والمرسل إليه، القائمة على أساس: إفهام المرسل، وفهم المرسل إليه، فالبلاغة بذلك كامنة فيما يتحقق من فعل التخاطب من فائدة ومزية، لا فيما يتظاهر به الخطاب من زينة وتقعر، وعليه فلا بلاغة للرسالة إذا جاءها المتلقي من سوء فهمه وإدراكه، أو جاءه المرسل برسالته من سوء بيانه وإفهامه، وهو المفهوم القائل: " يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتي السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتي الناطق من سوء فهم السامع، " قال الجاحظ ": أما أنا فاستحسن هذا القول جدا"[54]، وهو كما نرى مفهوم لا يخرج عن نظرية المطابقة التي لا تنظر إلى الكلام على ما هو عليه من صورة ومعرض حسن فحسب، بقدر ما تنظر إليه على ما هو له من وظيفة ومزية إبلاغية أيضا.

وقد انشغل بفكرة المطابقة كثير من النقاد والبلاغيين بعد الجاحظ، أذكر من بينهم: ابن طباطبا العلوي"- 322هـ" الذي ألفيناه ينظر للشعراء في كيفية بناء القصيدة ، مركزا في ذلك على الفيصل الذي بموجبه ينبغي أن يتشاكل الحال مع المقال ويتطابق، فالحال ليس شيئا آخر غير الأمر الداعي إلى ما يشاكله ويطابقه من المقال، والمقال ليس شيئا آخر غير ما يتنوقه القائل، عند الصياغة، مما يلبسه ذلك الحال من ملفوظ، ومما جاء في ذلك قوله :"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه آياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني..."[55] ، إلى أن ينص على أن واجب المطابقة والمشاكلة، لإخراج الكلام على ما هو له من مزية و فائدة إبلا غية، يقدّم على إخراجه على ما هو عليه من محسنات النسج، وذلك في قوله: "ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من عقله، في وضعه الكلام مواضعه، أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه و إبداع نظمه "[56].

ومن بينهم أبو هلال العسكري الذي احتفل بشرح صحيفة بشر التي رواها عن الجاحظ، وزاد عليها شواهد بعض أهل العلم والمعرفة، ممن أحاطوا بمجال تخصصهم حفظا و درسا، ولكنهم عند حاجتهم، إلى التعبير عن مكنون أنفسهم، لا يجدون سبيلا إلى مطابقة الحال والمقال، بين ما يعتلج النفس من خواطر في الباطن، وما تلبسه من لفظ عند النطق بها في الظاهر، منها شاهد المبرّد، اللغوي النحوي المشهور، الذي كان يقول عن نفسه :"فأنا عالم ومتعلم وحافظ ودارس، لا يخفى عليّ مشتبه من الشعر والنحو والكلام المنثور والخطب والرسائل، ولربما احتجت إلى اعتذار من فلتة أو التماس حاجة، فأجعل المعنى الذي أقصده

نصب عيني، ثم لا أجد سبيلا إلى التعبير عنه بيد ولا لسان، ولقد بلغني أن عبيد الله بن سلمان ذكرني بجميل، فحاولت أن أكتب إليه رقعة أشكره فيها وأعرض ببعض أمور، فأتعبت نفسي يوما في ذلك، فلم أقدر على ما أرتضيه منها، وكنت أحاول الإفصاح عمّا في ضميري، فينصرف لساني الى غيره"[57].

غير أن نظرية المطابقة هذه، لم تبلغ أوجها النظري منه والإجرائي إلاّ مع عبد القاهر الجرجاني(.471هـ)، وذلك في صورة ما عرف عنده بالنظم، إذ ليس النظم في أجلى صوره شيئا آخر غير مطابقة الكلام لمقتضي الحال، فإذا كانت المطابقة تعادل عنده النظم والتأليف والرصف، وكان الكلام يعادل عنده ما اصطلح عليه ب "الكلام اللفظي"، وكان الحال يعادل عنده ما اصطلح عليه بـ: "الكلام النفسي"، فإن ما يسمى بلاغة وبراعة وفصاحة في القول، ليس سوى نظم اللفظ ورصفه وترتيبه في النطق، بحسب انتظام المعاني ورصفها وترتيبها في النفس، أي مطابقة البنية اللسانية للبنية النفسية [58]، وليس أمر البلاغة كما كان خلافيا عند بعظهم قبله، منهم من يراه في شرف المعنى ونبالته، ومنهم من يراه في فصاحة اللفظ و جزالته.

وإذا كانت مرجعية الجرجاني، في نظريته التوفيقية بين الحال والمقال، يعود جانب منها إلى منجزات الدرس البلاغي ومنجزات الدرس النحوي من قبله، فإننا نعتقد أن جانبا منها يعود إلى المشرب العقدي الأشعري، وهو المبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، الذي تكلم به أستاذ الأشاعرة أبوالحسن الأشعري"- 330هـ"، على أيام الجدل الكلامي الذي دار حول: مسألة خلق القرآن، بين الفرق الكلامية في الإسلام، إذ ألفينا أثر الأشعري الكلامي واضح المعالم في كتابي الجرجاني: الدلائل و الأسرار، مثل، "الكلام النفسي" و" الكلام اللفظي"، وأسبقية الأول

على الثاني، وتبعية الثاني للأول في سياسة الانتظام، مما لم نجد له أثرا عاملا في المصادر البلاغية والنحوية التي سلمنا آنفا أن الجرجاني الأشعري قد أفاد منها أيضا.

جاء أبو الحسن الأشعري بمقالة وسطية، وقف فيها بين مقالة بعض السلف الذين ذهبوا إلى أن القرآن العظيم: أزليّ قديم، وبين مقالة المعتزلة الذين ذهبوا إلى أنه: مخلوق حديث، وتكلم لأول مرة بين الفرق بما سماه: "الكلام النفسي" و"الكلام اللفظي" فقال: "كلام الله يطلق إطلاقين، كما هو الشأن في الإنسان، فالإنسان يسمى متكلما باعتبارين: أحدهما بالصوت، والأخر بكلام النفس الذي ليس بصوت ولا حرف، وهو المعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بألفاظ، فإذا انتقلنا من الإنسان إلى الله رأينا كلامه تعالى يطلق بهذين الإطلاقين: المعنى النفسي وهو القائم بذاته، وهو الأزلي القديم، وهذا هو الذي نريده إذا وصفنا كلام الله بالقدم، وهو الذي يطلق عليه كلام الله حقيقة، أما القرآن بمعنى المقروء المكتوب، فهو بلا شك،- كما يقول المعتزلة- حادث مخلوق، ويطلق على هذا المقروء المكتوب كلام الله مجازا"[52].

مقالة الأشعري السابقة نقلت الناس إلى مستوي جديد من الجدل والمناقشة، وذلك عندما ذهب مذهبا وسطا توفيقيا، يرى فيه أن القرآن قديم وحديث: قديم باعتبار المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية وحديث باعتبار التبليغ اللغوي وقت نزوله وتبليغه في الكلام اللفظي المنطوق والمقروء بلسان عربي مبين، ومعنى ذلك أن المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية سابقة على التبليغ اللفظي المحدث المخلوق، وهي نظرة محايثة لمقالة الصوفية، و ذلك عندما ذهب بعضهم[60]. إلى أن "الوجود منه أزلي، وغير أزلي وهو الحادث، فالأزلي وجود الحق لنفسه، وغير الأزلي وجود الحق بصورة العالم"، ومعناه أن كمال صورة العالم المحدث وعظمة

انتظامه، ليس إلاّ دليلا على كمال الأزلي الخالق وعظمته، وذلك لأن المحدث من صور ممكنات الوجود، يخضع في كمال انتظامه لكمال واجب الوجود وجماله وجلاله، وقياسا على ذلك، فإن (الكلام اللفظي)، المحدث والذي هو بمثابة ممكن من ممكنات الوجود، ما كان له لأن يكون معجزا، لو لم يكن خاضعا (للكلام النفسي) الأزلي القائم بالذات الإلهية، والذي هو بمثابة واجب الوجود، لذلك كان القرآن العظيم أزليا ومحدثا، كما العالم أيضا أزلي ومحدث، أزلي من جهة واجب الوجود، ومحدث من جهة صور ممكنات الوجود.

إن الأشعري وتابعيه، عندما يطرحون فكرة الكلام النفسي وسبقها للكلام اللفظي، يهدفون بذلك إلى محاولة حل النزاع العقدي بين من قال بقدم القرآن الكريم، ومن قال بحدوثه، حلاً توفيقيا على أساس عقدي وجودي، كما كانوا يهدفون إلى الإرساء على الأساس العقدي والمعرفي نفسه، لوضع المبدإ والمنهج الذي تقوم على أساسه فكرة الإعجاز في نص القرآن الكريم، والبلاغة في قول البشر، ومؤدى ذلك أن: ترتيب اللفظ في النطق وانتظامه، يخضع لترتيب المعاني في النفس وانتظامها، على اعتبار أن الفاعلية النطقية الفردية، لا يمكن لها أن تقوم فتنتظم ويكتمل انتظامها، دون تبعيتها وخضوعها التام للفاعلية الذاتية الفردية.

فبالقياس إلى القرآن العظيم، لم يأت إعجازه – في نظرهم – بما جاء فيه من لفظ، لأن ألفاظه هي عينها الألفاظ التي ينطق بها البشر، وإنما أتاه الإعجاز من جهة نظم ذلك اللفظ، ودقة ما هو عليه من الترتيب الجميل في الظاهر، ولم يكن ذلك ممكنا لو لم يكن قد انتظم وترتب وفق ما هو له من انتظام الكلام النفسي الإلهي وخضوعه إليه، وليس العكس كما كان يعتقد المعتزلة، فلما كان المعنى القائم بالنفس،

المتجلىّ في اللفظ، إلهيا معجزا، استتبع ذلك أن يكون المتجلى فيه - الذي هو اللفظ - معجزا أيضا، لأنه خاضع في نظمه وترتيبه وتركيبه وتسبيحه، للكلام النفسي القديم الذي لا يأتيه الباطل ولا العوج من بين يديه ولا من خلفه.

وبالقياس إلى الشاهد، أي البشر، فالأمر سواء في النظم والترتيب والتركيب، ولكن الاختلاف هو أن كلام البشر يتفاوت ويتباين درجات في التبليغ والبلاغة عند النطق والكتابة، حول أداء معنى واحد معين، لأن الفاعلية الذاتية الفردية لا تقابلها – في أكثر الأحيان عند التبليغ – فاعلية نطقية تفي بالغرض، وتتطابق معها كل المطابقة، ذلك لأن الظاهر كثيرا ما يفسد الباطن، على جد تعبير بعض الصوفية، لأن الباطن أو الكلام النفسي هو أعمق وأشمل من الظاهر أو الكلام اللفظي، والكفاءة النفسية بذلك أوسع وأشمل من الكفاءة النطقية أو اللغوية عند الفرد الناطق، ولمّا كان الحال خلاف المقال، كان كلام البشر متفاوتا و متباينا في المطابقة بينهما، للتفاوت في الكفاءة النحوية والكفاية اللغوية من متكلم إلى آخر[61].

وفي بعض ذلك المعنى، نجد أبا سعيد السّيرافي النحوي (- 368هـ) يقول فيما رواه عنه أبو حيان التوحدي: "فقد بان الآن أن مركب اللفظ لا يحوز مبسوط العقل، والمعاني معقولة ، ولها اتصال شديد و بساطة تامة، وليس في قوة اللفظ من أي لغة كان أن يملك ذلك المبسوط ويحيط به وينصب عليه سورا، ولا يدع شيئا من داخله أن يخرج، ولا شيئا من خارجه أن يدخل"[62]، والقصد في نص السّيرافي – وهو أستاذ الجرجاني – هو القصد عينه فيما حاولنا شرحه من مذهب الأشاعرة التوفيقي- والجرجاني أحدهم - وهو أن ما ندركه بعقولنا ويجول في صدورنا، لا يكون بالضرورة، وفي كل الأحيان، هو ما نخرجه به من لفظ في

كلامنا على المطابقة التامة، وقس على ذلك أحلام النوم واليقظة، والرؤى الشعرية، والأذواق الصوفية، فإن المعاني الكلية القائمة في الصدور الإنسانية، قد لا تجد من رحابه اللفظ ما يفيها حقها مما تلبسه ويلبسها.

ومهما مضينا مع الجرجاني في نظم الكلم، فلن نجده يحيد عن تكرار المقالة المركزية في ذلك، وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، أو ما جاء في حكمها، كما في قوله: "إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل نجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها و لاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق".

ولأجل هذه المطابقة، جاء الكلام على ضربين: ضرب يأتلف فيه اللفظ مع معناه الموضوع له في اللغة، وضرب آخر يختلف فيه اللفظ مع معناه الموضوع له في اللغة، ولكنه لا يختلف إلاّ ليأتلف ويتطابق لفظه لا مع معناه، ولكنه مع معنى المعنى، من جهات يدق مسلكها ويعز مطلبها ويلطف مقصدها، وهو ما طرقه الجرجاني بقوله: " الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه ألى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيد، وبالانطلاق عن عمرو، فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"[64].

فإذا كان الضرب الأليف من الكلام، يمثل القاعدة والمقياس والمعيار، فإن الضرب الغريب من الكلام يمثل العدول والانحراف

والانزياح عن ذلك المعيار، وإذا كان الأليف من الكلام ينتج المعنى فقط، فإن الغريب من الكلام ينتج المعنى ومعنى المعنى، وهو ما اختصره الجرجاني بقوله: " فهاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك "[65].

وتفسير ذلك، مثل قولك: (رأيتك مترددا) فإن معناه يعقل من ظاهر لفظه، وأما مثل قولك: (رأيتك تقدم رجلا وتؤخر أخرى)، فإنك تعقل منه المعنى الأولي من ظاهر لفظه، وهو صورة حركة الرجلين، ثم يفضي بك ذلك المعنى الأولي – حسب سياق الحال – إلى الغرض وهو المعنى الثانوي الذي هو التردّد، ليكون بذلك المعنى الأولي واسطة بين اللفظ والمعنى الثانوي، فأنت ترى أن الجملة الأولى أعطتك المعنى وفق مقتضى الظاهر، وأن الجملة الثانية أعطتك المعنى نفسه على خلاف مقتضى الظاهر، والفرق بين الجملتين ليس في أن الثانية زادت عن الأولى في المعنى، ولكنها زادت في إثباته وتوكيده، حتى لكأنك لا تسمعه فحسب، ولكنك تراه مشخصا أيضا، عن طريق غريب خفي، اختلف عما ائتلف، ولكنه تطابق فيه المقال مع الغرض مطابقة تامة فحسن القول بذلك وجاد.

وإذا كانت مطابقة الكلام لمقتضى الحال، تتم – احتمالا – وفق ذلك التقسيم الثنائي للكلام إلى ضربين: ضرب يتم فيه إخراج الكلام وفق مقتضى الظاهر "المعيار"، وضرب آخر يتم فيه إخراج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر "اللامعيار"، من حيث كون الضرب الثاني عدول بالكلام وانحراف وتوسع عن الضرب الأول منه فإن الجرجاني يستأنف تقسيما آخر، مع الضرب الثاني من الكلام إلى

مستويات، وذلك بحسب الجهة التي يتم بواسطتها العدول من الضرب الأول الى الضرب الثاني من الكلام على هذا النحو:

1- **مستوى يتم فيه العدول من جهة البنية اللفظية الاستبدالية.**

2- **مستوى يتم فيه العدول من جهة البنية النحوية التركيبية.**

3- **مستوى يتم فيه العدول من جهتي البنيتين اللفظية و النحوية على التعامد.**

وهو التقسيم المستوياتي الذي استنتجناه من قوله الذي صاغ فيه نظرية البلاغة العربية صياغة نهائية، ولكنها غير منتهية، وهو: "وجملة الأمر أن هاهنا كلاما حسنه للفظ دون النظم، وآخر حسنة للنظم دون اللفظ، وثالثا قرى "جمع" الحسن من الجهتين، ووجبت له المزية بكلا الأمرين، والإشكال في هذا الثالث، وهو الذي لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه، وتراك قد حفت فيه على النظم فتركته، وطمحت ببصرك الى اللفظ، وقدّرت في الحسن كان به وباللفظ أنه للفظ خاصة"[66].

فالذي حسنه للفظ دون النظم فكقوله تعالى:(قال رب إني وهن العظم مني) "مريم:4"، تمّ فيه العدول من جهة البنية اللفظية باستبدال اللفظ في: "وهن العظم" كناية عن الهرم والعجز، ليطابق المقال حال المعني بالخطاب، وليس فيه للنظم عدول يلفت الانتباه إلاّ القدر المعياري الذي يستقيم به الكلام نحويا، والذي حسنه للنظم دون اللفظ، فكقوله تعالى: (وفجرنا الأرض عيونا) "القمر 12"، تمّ فيه العدول من جهة البنية النحوية – التركيبية بالتقديم والتأخير، ليطابق المقال حال المتكلم، وذلك لبيان القدرة الإلهية على شمول التفجير، إذ لو قال: (وفجرنا عيون الأرض، أو عيونا في الأرض) لما دل نحويا على ذلك المعنى، ولدل على محدودية القدرة و الإرادة الإلهية، وهو ما لا يتطابق فيه المقال مع الحال،

وتلك إذا مزية جاءت بفضل العدول في التركيب، وليس في الآية عدول في جهة اللفظ مخالف لمقتضى الظاهر، لانتفاء الضرورة إليه.

أما الذي جمع الحسن من الجهتين، ووجبت له المزية بكلا الأمرين: اللفظ والنظم، في جملة أسلوبية واحدة، على التراكب والتعامد، وهو المستوى الثالث من تقسيم الجرجاني، فكقوله تعالى في تتمة الآية السابقة في سورة مريم : (واشتعل الرأس شيبا)، فقد تمّ العدول فيها من جهتين في آن واحد: جهة البنية المعجمية بالاستبدال في "اشتعل" بدلا من عمّ أو امتلأ، على الاستعارة التصريحية، لإثبات الدلالة على شمولية الشيب والإيغال في الهرم والعجز، وجهة البنية التركيبية بتقديم الاسم المجرور "الرأس" وتصييره فاعلا "، وتأخير الفاعل "الشيب" وتصييره تمييزا، على اعتبار أن مقتضى ظاهر الآية التركيبي هو: "اشتعل الشيب في الرأس، أو اشتعل شيب الرأس"، فطابقت الآية بذلك مقتضى حال المعني بالخطاب "زكريّا عليه السلام" من الجهتين: الاستبدالية والتركيبية على التعامد والتضافر، بل إن حسن المطابقة في الآية، ما كان له ليتم من جهة اللفظ وحده، لو لا تمامه من جهة النظم أيضا، وذلك ما أشكل فهمه عند بعضهم، فقدروا حسنا، كان بالنظم واللفظ معا، أنه للفظ خاصة.

وبذلك يبدو لنا – دون تعسف أو مزايدة – أن الإمام عبد القاهر الجرجاني كان يؤسس لنظرية البلاغة العربية على أساس مستوياتي: مستوى يتم فيه العدول من جهة البنية اللفظية –المعجمية، ومستوى آخر يتم فيه العدول من جهة البنية النحوية التركيبية، وثالث يجتمع فيه العدول من المستويين السابقين على التعامد والتضافر، في متوالية أسلوبية واحدة، ويتوقف تمام حسن الكلام بأحدهما على تمام حسنه بالآخر، وهي مستويات مؤسسة على الاستعمال الوظيفي للغة: استعمال اللغة وفق

مقتضى الظاهر، إذا ما استدعى الحال والمقام ذلك، واستعمالها على خلاف مقتضى الظاهر، إذا ما استدعى الحال والمقام ذلك أيضا، وما ذلك الافتنان بين الاستعمالين ترفا لغويا وتشدقا، بل هو من أجل أن يتطابق فيه فعل المقال مع فعل الحال، إلى حدّ تصل فيه المطابقة بينهما إلى جمال فعال يبتعث من النفوس الأريحية والافتتان.

وإذا كان ذلك كذلك هو واقع الحال، فقد عزّ علينا أن ينحرف التأسيس لنظرية البلاغة العربية، من ذلك الأساس اللساني بمستوياته: اللفظية الاستبدالية، والنحوية التركيبية، واجتماعهما على التضافر والتعامد، مما بدأه الجرجاني، ووقف دونهما، غافلا أو متغافلا عن المستويات الأخرى: الصرفية الصيغية والصوتية الإيقاعية منها خاصة، قلت: أن ينحرف من ذلك التأسيس –بعد الجرجاني– إلى تأسيس آخر هو ما انتهى أبو يعقوب السكاكي "626هـ" إلى تكريسه في ثلاثة علوم: المعاني والبيان والبديع، في قسم من أقسام كتابه: "مفتاح العلوم"، على غير أساس لساني، ولكن على أساس اصطلاحي، لا يتطابق فيه اسم العلم مع مسماه، كالبيان والبديع، مما كان جاريا على عهد الجرجاني جريان ترادف لأسم بلاغة وفصاحة وبراعة وماشاكل ذلك، وذلك ما ورثناه عن السّكاكي بتقسيماته الثلاثية التعسفية إلى يوم الناس هذا.

ولو سار الدرس البلاغي، على مسار المستويات اللسانية، الذي أسس له الجرجاني، فأضيف إليه من المستويات اللسانية الأخرى، مما خلت صياغة الجرجاني منها[67]، إذن لكانت نظرية البلاغة قد وصلت إلى منتهاها، ولكان هذا المنتهى في صياغة الجرجاني المفترضة على النحو الأتي أو شبهه: "وجملة الأمر أن ها هنا كلاما حسنه للفظ، وآخر حسنه للنظم، وثالثا حسنه للصرف، ورابعا حسنه للصوت، وخامسا قرى الحسن منها جميعا أو من بعضها"، ذلك لأن العدول بالكلام على خلاف

مقتضى الظاهر، لا يتم من جهة البنيتين: الاستبدالية والتركيبية فحسب، مما اقتصر عليه الجرجاني في صياغته، ولكنه يتم من جهة البنيتين: الصرفية والصوتية كذلك، بل وحتى سياق الحال في كثير من الأحيان، كما أن مطابقة الكلام للأمر الداعي إليه قد يتم إنجازه من بعض جهات البنى اللسانية السابقة على إنفراد، أو منها جميعا، في متوالية أسلوبية ما، على التضافر والتعامد.

وتجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن ما استنبطه جمهور البلاغيين، من عهد الجاحظ إلى عهد الجرجاني، من أساليب العربية المختلفة، ما يمكن إعادة تصنيفه، لا وفق العلوم الثلاثة المعروفة، ولكن وفق المستويات اللسانية السابقة جميعا، وذلك بحسب القيد الذي تمّ من جهته تعديل الكلام، ليخرج على خلاف مقتضى الظاهر، من أجل إنجاز فعل كلامي، لا يتحقق كما له وجماله، إلاّ بتطابق المقال في تعديله، مع الحال الداعية إلى ذلك التعديل، وعلى سبيل المثال، فإن أسلوب الالتفات الذي استعصى تصنيفه على البلاغيين، في أحد العلوم الثلاثة المعروفة للبلاغة، نجده ينقاد طوعا عند تصنيفه في المستوى الصّرفي، ذلك لأن التعديل في الضمير الملتفت به، هو تعديل جرى في البنية الصرفية، ليخرج بها الكلام على خلاف مقتضى الظاهر، كيما يطابق المقال بذلك الانتهاك غرضا دق مسلكه وعز مطلبه حتى على أمهر الواصفين، كالتفات "الفاتحة" في "إيّاك" بدلا من مقتضى الظاهر "إيّاه".

كما تجدر الإشارة في هذا المقام أيضا، إلى أن عبد القاهر الجرجاني، لما ألف كتابي: الدلائل والأسرار، لم يبغ بهما -في نظرنا- إلاّ ما صاغه من مستويات في نصه السّابق: "وجملة الأمر ...الخ" من حيث جاء كتاب الدلائل مساوقا، في تطبيقاته، لمستوى النظم، والتعامد والتضافر، ومن حيث جاء كتاب الأسرار مساوقا لمستوى اللفظ، مما

ينفي دعوى تأسيسه لعلم البيان بكتاب الأسرار، ودعوى تأسيس ابن المعتز "296هـ" لعلم البديع، مما لم يدر في خلد الرجلين شيء من ذلك الإدعاء، لاختلاف المقاصد عند الرجلين باسم البديع واسم البيان عنها عند الأواخر.

وإذا كان ذلك كذلك، هو واقع منتهى الدرس البلاغي في العربية، فإن الأسلوبية بعامة، والوصفية منها بخاصة، قد استدركت المستويات اللسانية التي وجدنا آنفا أن البلاغة العربية، في مدرسة الجرجاني، قد أخلت بها في التقسيم، ولعل من أهم رواد الأسلوبية الذين اعتنوا بتحليل بلاغة الخطاب وجماليته انطلاقا من نظرية المطابقة والتفاعل بين الحال والمقال، المتحققة عبر المستويات اللسانية في توافقها أو تخالفها، نجد: كارل فوسلير "- 1949" في أحد أهم مؤلفاته: "أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة" المنشور سنة 1904، والذي استخلص منه جمهور الأسلوبيين أهم ما جاء في نظريته الأسلوبية هذه.

فرق كارل فوسلير بين الوضعية والمثالية، بوصفهما منهجين مختلفين، فالمنهج الوصفي – في نظره – يقتصر على الوصف الدقيق للغة النص، وتشريح بنيتها بوصفها نظاما قائما بذاته، وترفض البحث في أسباب هذا النظام ومقتضياته القبلية، متبعة في ذلك منهجا تصاعديا في تمييز مستوياته اللسانية، التي تبتدئ بالمستوى الصوتي، فالصرفي فالنحوي ثم الدلالي "اللفظي"، وهي بذلك تهدف إلى إقامة أسلوبية للتعبير وبالتالي علم للنّص.

وفي المقابل لذلك، فإن المنهج المثالي- في نظره – وإن كان هو كذلك يعنى بتمييز مستويات الخطاب اللسانية، فإنه لا يقتصر على ذلك، ولكنه يبحث في العلاقة بين الحال بوصفه مكونا قبليا، والمقال بوصفه تعبيرا بعديا استدعائيا، وهو بذلك يؤسس لنظرية انعكاس

ثنائية: التعبير على التفكير وتطابقهما، ولا يخلو ذلك التطابق من أن يجيء في مظهرين أساسين هما:" التخالف والتوافق"، ويهدف هذا المنهج بذلك إلى إقامة أسلوبية للفرد ، وبالتالي علم للأسلوب [68].

ومن الأمثلة العامة الدالة على التباين بين الوضعية والمثالية، مثال "الكاتدرائية"، فهي في نظر الوضعية –الوصفية، ليس شيئا آخر غير مجموع مكوناتها المادية، من جدران وأبواب ونوافذ مقوسة، وزجاج وتماثيل ونقوش وما شابه ذلك: بينما هي في نظر المثالية، جاءت في صورتها المادية المتميزة كذلك، نتيجة لثقافة روحية قبلية، أي تحول الفعل الثقافي إلى فعل حضاري شاخص، والمثالية – بذلك – تحاول أن تقبض – عبر فعل يمثل ميلا حدسيا – على تلك الثقافة الروحية، والنشوة الصوفية، والإيمان الجماعي، الذي دفع بالبناية إلى الظهور في تلك الصورة المستميزة البعدية ، وقس على ذلك مجمل دور العبادة المختلفة في عقائدها[69].

ينطلق كارل فوسلير، في تحليله الأسلوبي للعمل الإبداعي، من نظرية الانعكاس والتفاعل مابين ثنائية: "الماقبل / الما بعد " أو " الحال / المقال" أو " الفاعل / القابل" أو " البنية العميقة الدالة / البنية السطحية"، من خلال مبدأين احتماليين أساسين هما: "التخالف" و"التوافق" بين بعدي الثنائيتين السابقتين، أي كيفية تمظهر التفكير في التعبير، وما ينتج عنهما من قيم جمالية، أسلوبية، لا تعزى إلى التفكير وحده، ولا إلى التعبير وحده، ولكن إلى العلاقة التخالفية أو التوافقية فيما بينهما، ليكون مفهوم الأسلوب بذلك هو إسقاط الذات على الموضوع، ويرتكز في عمله الإجرائي على أن مبدأ التطابق بين تلك الثنائيات، هو المرجع المعياري لكل احتمال تخالفي بينهما أو توافقي، وبيان ذلك نورده في شيء من التفصيل على النحو الأتي[70]:

أولا – مبدأ التخالف: يرى " فوسلير" أن مبدأ التطابق بين العقل واللغة، أو بين البنية النفسية و البنية اللسانية، هو القانون الطبيعي في الحدث الكلامي، غير أن ذلك التطابق قد لا يتحقق دائما، وحينئذ فهو تخالف بين التفكير والتعبير، ويجيء على نوعين: غير مقصود وهو تخالف عجز، ومقصود وهو التخالف الفني – الأسلوبي.

فالتخالف غير المقصود، الناتج عن العجز، فمرده إمّا إلى ضعف في الكفاءة اللغوية والنحوية والإدراكية عند المتكلم من جهة، وإما إلى قصور في الإمكانات اللغوية الوضعية، في إحاطتها بوصف البنية النفسية وصفا نحويا لا يبقي ولا يذر من جهة أخرى، وهو الأمر الذي يوقع المستعمل في العدوان على اللغة وانتهاك حدودها، والخروج بها عن مبدأ التطابق المنتظر بوصفه القانون الطبيعي عند كل استعمال، والمعيار والمرجع.

وعلى الرغم من أن هذا النوع من التخالف، بين ما يعقله المتكلم وما يعبر به عنه لغويا، ناتج عن عجز في الاستعمال المتطابق، إلاّ أنه قد يؤثر في أحيان كثيرة، بطرافته وسذاجته على المستمع أو المتلقي، فيبتسم لذلك ويلتذ له، وقد يثير غيظه وألمه في حالات أخرى، فينكره و يتبرم منه، و مهما كان نوع هذه الإثارة، الناتجة عن سوء الاستعمال اللغوي المتطابق، إلاّ أن الحدث الكلامي لا يرقى إلى المجال الفني الأسلوبي، لأنه جاء صدفة عن عجز، لا عن حكمة و قصد.

والأمثلة على ذلك كثيرة، منها كلام الصبيان، وكلام النوكى واللحانين، ومما يرويه الجاحظ في هذا المجال من طرائف، أن أحدهم قال: (قلت لأعرابي ألقي عليك بيتا؟ قال: على نفسك فألقه! وقال أبو الفضل العنبري لعلي بن بشير: إني التقطت كتابا من الطريق، فأنبئت أن فيه شعرا، أفتر يده حتى آتيك به؟ قال: نعم إن كان مقيّدا (موزونا)،

قال: والله ما أدري أمقيد هو أم مغلول؟"[71] ، و من الواضح أن مقال القائل: " ألقي عليك بيتا " وقول الأخر: "إن كان مقيدا" مخالف للحال والقصد، فجاء الجواب طبقا للمخالفة، فصارت طرفة ونكتة.

وأما التخالف المقصود، فهو الانتهاك الفني للبنية النحوية المعيارية، والعدول باللغة عما وضعت له في أصل الاستعمال، إلى ما لم توضع له على سبيل التوسع والتجوز، وهو ما يؤدي إلى إنتاج قيم فنية وأسلوبية، لها من جمال الإثارة ما يساوي أو يفوق جمال الإثارة في مقالة تخالف العجز، وحينئذ تدخل في الحسبان كل المخالفات الناتجة عن مستوى من المستويات اللسانية البانية للمقال: الاستبدالية منها والتركيبية، الصوتية والصرفية، كالاستعارة والتشبيه والإظهار والإضمار، والفواصل والازدواج ، والمبالغة والالتفات، وغير ذلك من القيم الفنية الناتجة عن التخالف بين التفكير والتعبير، والخروج عن المستوى المعياري المألوف، فيتحول بذلك ما كان يبدو في ظاهره من الخطإ والعجز، إلى قيمة أصلح ووسيلة فنية أبقى وأبلغ، على أن ذلك لا يتحقق حتى يكون الاستعمال اللغوي واعيا في تمييزه بين ضربي الكلام: المنزل منهما منزله الوضع والمعيار، والمنزل منهما منزلة التوسع والافتنان في الاستعمال اللغوي.

ثانيا – مبدأ التوافق: فكما أن كارل "فوسلير" سبق أن قسم التخالف إلى: تخالف عجز وتخالف فن، فإنه قد قسم التوافق بين التفكير والتعبير إلى قسمين أيضا: توافق رياضي وتوافق فني، بوصفهما نموذجين مثاليين للتطابق التام بين الحال والمقال، ذلك لأن التطابق العادي بينهما يعتبره "فوسلير" هدفا بعيد المنال، يتجاوز أطر اللغات التاريخية المعروفة والمستعملة في التعبير عن الأفكار، ولذلك فليس يوجد نحو مطلق ولا فن لغوي مطلق جديران بأن يبلغا مبلغ التوافق التام الذي يمكن أن يبلغه التوافق الرياضي والفني.

فالتوافق الرياضي، هو توافق تام، لأنه لا يحتمل أدنى مخالفة بله أقصاها، فالمائة - مثلا – هي حاصل :"50 +50" أو "4×25" أو"700-600" وغير ذلك من التراكيب الحسابية، وكل عبارة من هذه العبارات تطابق حتما فكرة عقلية دقيقة، عند جميع الناس، لا تقبل الزيادة أو النقصان على فكرة المائة، وبذلك فإن التعبير الرياضي يتفوق على التعبير اللغوي العادي، في تحقيق فكرة التوافق التام بين التفكير والتعبير أو الحال والمقال، ولكن كيف يمكن للغة أن تحقق التوافق التام الذي يحققه التعبير الرياضي، وبالتالي تحقيق جمالية التعبير؟

التوافق الفني هو الذي يراه "فوسلير" مكافئا للتوافق الرياضي، وذلك عن طريق "الخيال"، فبواسطة التخييل يستطيع الفنان ذو المخيلة الخصبة والمكثفة أن يخلق نوعا من التوافق التام بين التفكير والتعبير إلى حد يتطابق فيه الحال والمقال، فهو يستطيع عبر الظلال والإيحاءات والإيقاعات والصّور أن يعبر عما لا يمكن أن تعبر عنه اللغة العادية في مستواها المعياري المرسل، وحينئذ يلتقي قسم التوافق الفني هذا، مع قسم التخالف المقصود السابق في الوظيفة، وذلك لأن التخالف لم يصدر إلاّ من أجل التوافق التام بين البنيتين: النفسية والنحوية.

ومن الأمثلة على ذلك في الإبداع العربي، صور التمثيل، التي يسعى فيها المبدع إلى اكتشاف علاقات شديدة التقارب إلى حد التوافق التام، بين أشياء واقعية شديدة التباعد والتخالف، وذلك مثل النابغة الذبياني في اعتذارياته للملك النعمان، حين أراد أن يعبر عن حال سطوة النعمان وطول يده التي تلاحقه، فتخيل تلك السطوة والسلطان في صورة الليل الذي يدركه لا محالة مهما حاول أن يفر منه أو يختبئ، فطابق بذلك بين الحال والمقال في بيت قصيده :

فإنك كالليل الذي هو مدركي ✿ وإن خلت ان المنتأى عنك واسع

وإذا كان " كارل فوسلير" قد انشغل بدراسة القيم الأسلوبية في التعبير، باعتبارها معادلا موضوعيا للتفكير، معتمدا في ذلك مقالة انعكاس البنية النفسية العميقة في البنية النحوية، في مظهريها التخالفي والتوافقي، في العملِ الإبداعي، على المستوى الفردي ، فإن انشغاله قد امتد – في أعماله الأخيرة – إلى البحث عن الفكرة العاملة التي تتحكم في التعبير على المستوى الجماعي والقومي، وذلك من خلال محاولته إخضاع الإمكانات التعبيرية في لغة أمة ما إلى الروح القومي، فبحث – مثلا – انعكاس الثقافة الفرنسية وعبقرية الشعب في لغته وحضارته[72] ، متدرجا في ذلك من دراسة الأسلوب على المستوى الفردي، إلى دراسته على المستوى الجماعي ثم القومي، دون أن يحيد عن منهجه المبني على ثنائية: تجلي الباطن بوصفه فاعلا، في الظاهر بوصفه قابلا، وهو المنهج الذي كان له الأثر المباشر في صديقه وتلميذه – في المدرسة المثالية – " ليو سبيتزر" الذي يرجع الفضل إليه في تصميم أسلوبية الفرد، والتي لا تخرج في عمومها عن نظرية الانعكاس والتماثل بين التفكير والتعبير أو قل بين الحال والمقال، يبدأ من الفرد المبتدع ثم يتوسع إلى زمرة الانتماء فروح المجتمع والعصر.

ونخلص من كل ما سبق إلى أن الكمال، الذي هو أساس كل ما نصفه بالحسن والجمال والبلاغة والأسلوب. لا معنى له في الأذهان، يحسن السكوت عليه، إلا بالمطابقة، ومحاولة تحقيق التوافق التام بين التفكير والتعبير، أو بين الحال والمقال، عند إنجاز الفعل الكلامي، على أن ذلك التطابق والتوافق يزداد حسنا وجمالا إذا شمل الفعل الكلامي على ما هو عليه داله من نظام وانسجام، وعلى ما هو له من مزية ووظيفة إبلاغية، سواء جاء ذلك على المستوى الإستبدالى والتركيبي، أو جاء على المستوى الصرفي والصوتي، توافقا كان ذلك أو تخالفا.

3- في مطابقة الصيغ لذاتها :

إن عامة الألسنيين، القدماء منهم والمعاصرين، لا يعتبرون الكلمة - بوصفها جزءا - وحدة دالة دلالة مفيدة، إلاّ بضم بعضها إلى بعض ضما نحويا في لغة من اللغات، وفي سياق معلوم من السّياقات، ومعنى ذلك ينبغي أن نضع في الحسبان أن الجملة المفيدة هي أدنى شيء في الاعتبار عند التخاطب والتواصل والتوصيل، ثم النص الذي هو بمثابة الجملة الكبيرة في الخطاب الأدبي وفي سياق معين، هو ما يمكن أن يتحقق فيه وصف المطابقة، وبالتالي نعت الجمال.

ولا يخلو هذا الضم والنظم للصيغ المفيدة، من أن يكون مرسلا أو معدّلا، فالمرسل هو غير المقيد، وهو التأليف الذي كان الجاحظ سباقا إلى وصفه بقوله: هو "ترك اللفظ يجري على سجيته وعلى سلامته، حتى يخرج على غير صنعة، ولا اجتلاب تأليف، ولا التماس قافية، ولا تكلف وزن"[73]، وذكر منه مثال الكلام الذي يجري في المعاهدة والمعاقدة[73]، وذكر منه الجرجاني خطب الجاحظ في أوائل كتبه، منها خطابه في أول كتاب الحيوان الذي استهله بقوله: "جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة سببا، وبين الصدق نسبا، وحبب إليك التثبت، وزين في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذلّ اليأس، وعرفك ما في الباطل من الزلة، وما في الجهل من القلة "[74].

فالجاحظ وإن كان استقام له القِران، في قليل من الصيغ، كالمطابقة في الميزان بين: "سببا ونسبا" وبين "الزلة والقلة"، فإنه في الأغلب الأعم قد ترك اللفظ يجري على سجيته وسلامته، وعلى غير صنعة ولا تكلف وزن أو التماس قافية، إذ "ترك أولا أنَ يوفق بين الشبهة والحيرة في الإعراب، ولم ير أن يقرن الخلاف إلى الإنصاف، ويشفع الحق

بالصدق، ولم يعن بأن يطلب لليأس قرينة تصل جناحه، وشيئا يكون ردیفا له، لأنه رأى التوفيق بين المعاني أحق، والموازنة فيها أحسن"[75].

والمعدّل من الضم والنظم هو على العكس مما سبق. هو المقيد الذي يجري في نظمه إلى مستقرّ من الصنعة، وإلى ما له اسم في البديع، كالتماس الأوزان ونصرة الأسجاع، ومراعاة النظائر في التجانس و الترصيع و الإعراب، وما إلى ذلك من الصّيَغ التي يأتي بعضها مطابقا لبعض، لما هي عليه من نظام وانتظام وانسجام في البنية، كالمماثلة التامة، والموازنة التامة، وذلك مثل ما في نظم الفتح البستي من تصيد للتجانس التام[76] :

قيل للقلب : ما دهاك أجبني	✿	قال لي : بائع الفراني فراني
ناظراه فيما جنى ناظراه	✿	أودعاني أمت بما أودعاني

فالفتح البستي كان من الشعراء المحدثين الذين ركبوا موجة الصنعة الشعرية، إذ توهموا أن غاية الحسن والجمال في النظم، إنما هي فيما انتظمت ألفاظه وتجاوبت أجراسه، فكان مما جاء معدلا مقيدا في بيتيه، أكثر مما جاء فيهما مرسلا مطلقا، إذ جاء أولا بلفظ "الفراني" وهو نوع من غليظ الخبز، وجانسه بلفظ "فراني" أي حيرني أو تيمني، وجاء ثانيا بلفظ: "ناظراه"، أي احكما لي عليه وأنصفاني منه، وجانسه بمثله أي عيناه، ثم جاء ثالثا بلفظ "أو – دعاني" أي أو خليا سبيلي، وجانسه بمماثله، أي بما تركه فيه عيناه من الأثر، فحسن القول له بذلك من جهتين: جهة ما هو عليه من شدة ائتلاف في المبنى، وجهة ما هو عليه من شدة اختلاف في المعنى، وهو لا يريد من ذلك كله – بشيء من الإيهام والمخادعة – إلاّ أن يبني شكلا منسجما في أصواته يوقع نغما، حتى ولو جاء ذلك الشكل على حساب ما هو له من وظيفة دلالية.

4 – في مطابقة الصيغ لوظيفتها:

إذا كانت "الصيغة هي العبارة المصوغة للمعنى القائم بالنفس"[77] ، فإن نعت الحسن والجمال فيها لا يتحقق إلاّ بكمال المطابقة. وأول مظهر لهذه المطابقة، يتحقق في الصيغ ذاتها لذاتها على ما هي عليه من تعديل وانتظام وانسجام بين متواليات دوالها، وذلك ما سبق القيل فيه، وثاني مظهر لهذه المطابقة، يتحقق في الصيغ لما هي له من وظيفة دلالية، أي بين العبارة المصوغة والمعنى القائم بالنفس، أو في مطابقة المقال للحال، ومحصلة ذلك أن حسن الصيغ وجمالها، لا تكتمل بما هي عليه من تعديل وانتظام وانسجام، حتى تطابق ما صيغت له من معان وأحوال.

لا تخلو الصيغ المعدلة: من أن لا تكون متزنة ولا موقعة، ومن أن تكون على خلاف ذلك متزنة وموقعة، فالصيغ المعدلة، التي تجيء في المتواليات الكلامية على غير اتزان ولا توقيع، هي غالبا الصيغ التي جرت إلى استعمال اللغة لغير ما وضعت له في الأصل" حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني"[78] ، قصد تعويض ذلك العجز في المواضعة، كيما يطابق المقال الحال، ولا يراعى في تعديلها عند النظم وجه الاتزان والتوقيع فيما بينهما إذا كان ذلك يفسد وجه المطابقة الدلالية، وذلك في مثل بعض شعر أبي مدين التلمساني[79] :

بكت السحاب فأضحكت لبكائها ✿ زهر الرّياض وفاضت الأنهار

قد أقبلت شمس النّهار بحلّة ✿ خضرا وفي أسرارها أسرار

وأتى الرّبيع بخيله وجنوده ✿ فتمتعت في حسنه الأبصار

والكأس ترقص والعقار تشعشعت ✿ والجوّ يضحك والحبيب يزار

فهو لم يعن باجتلاب صيغة توازن أخرى، ولا لفظ يقع حافره على حافر لفظ آخر، بقدر ما اعتنى بالصيغ المعدلة، المنزلة منزلة الاستعارة،

كما في قوله: "بكت السحاب" و"أضحكت زهر الرياض" و"أقبلت شمس النهار" و" أتى الربيع بخيله وجنوده" و"الكأس ترقص" و"الجو يضحك". وذلك حرصا منه على أن يطابق المقال في احتفاله وزهوه وبهجته، حاله في تمكينه ووجده وغبطته، بل إن كونه صار جميلا في حاله، هو الذي جعله يرى العالم جميلا من حوله في مقاله، وحينئذ فإن جمالية المقال. لا تقاس بما هو عليه من عدول واتساع في استعمال اللغة لغير ما وضعت له في الأصل، لذات العدول والاتساع، بقدر ما تقاس جماليته بما هو له ذلك العدول من وظيفة ومزية إبلاغية، اقتضاها الحال اقتضاء إسقاط الذات على الموضوع، حتى لكأن ما اعترى الشاعر من وجد في حاله، هو عين ما صوره من أجزاء الطبيعة معدلا في مقاله.

أما الصيغ المعَدلة المتزنة الموقعة، فهي الصيغ التي يجيء التعديل في متوالياتها الكلامية، متوافقا ومتوازنا في مسموعاتها، أو متواليات أصواتها، ويتم ذلك باجتلاب الوحدات الصوتية الإفرادية المتناغمة، والوحدات الدالة المتقارنة، والوحدات التركيبية المتوازنة، على الموافقة ووقع الحافر على الحافر أحيانا، وعلى الموافقة المتخالفة أحيانا أخرى، تماما كما هو الشأن في منطوق متواليات تفعيلات أبحر العروض، والتي منها متوافق في تفعيلاته كالرجز والكامل، والمتوافق المتخالف كالطويل والبسيط.

ومظاهر الصيغ المعدلة المتزنة الموقعة، متنوعة فيما له اسم في البديع، من أظهرها وأكثرها اجتلابا في المنثور والمنظوم: الصيغ المتجانسة والمسجعة والمرددَة، والصيغ المزدوجة المتوازنة المتوافقة منها في الازدواج والمتخالفة، والصيغ المصرّعة وتلك المرصّعة، وغيرها مما يجري في تعديله وانتظامه وانسجامه إلى فنون من القِران والاتزان والتوقيع

وإذا كان ذلك كذلك، فإن جمالية تلك الصيغ المعدلة المتزنة الموقعة، وإن كانت لا تنعقد وتتحقق إلاّ بما هي عليه من نظام وتناسق وانسجام، فإنها لا تكتمل في حسنها لذاتها، إلاّ إذا جاءت، بوصفها بنية لسانية، مطابقة لمقتضى الحال بوصفه بنية نفسية، فهي زيادة عن كونها صيغ معدلة، هي صيغ متزنة موقعة في تعديلها، وهي زيادة عن كل ذلك ينبغي لها أن تطابق مقتضى الحال، وذلك مطلب تتكسر دونه رقاب الأقلام، حتى تحقق مقالا جميلا على ما هو عليه من اتزان وإيقاع، و جميلا على ما هو له مطابقا لمقتضى الحال.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الصيغ المعدلة المتزنة الموقعة، هي الصيغ التي لا يقصد في اجتلابها لحسن انسجامها في ذاتها، حتى تطابق الغرض الذي اجتلبت من أجله هي بذاتها مرجعة أو مصرعة، لا غيرها مسجعة أو مجنسة أو منوعة، ذلك لأن الإيقاع الداخلي، الذي يتظاهر في المتواليات الكلامية، يجيء تابعا للغرض الذي يؤم لا متبوعا به كما هو الحال في الإيقاع الخارجي الثابت، ويجيء لذلك متنوعا بحسب ما طلب له من وظيفة و مزية، وهو يحسن ويجمل في مطابقته لما هو تابع له في الأداء، ومما نتمثل به لذلك، قول أبي مدين التلمساني[80]:

عودوا للوصال عودوا	فإنّ وصلي بكم جديد
وقربوا الوصل والتداني	فالقرب للعاشقين عيد
خذوا فؤادي وفتّشوه	و قلبوه كما تريدوا
فإن وجدتم سواكم	عليّ زيدوا البعاد زيدوا

فالمكونان الأساسيان البانيان للأبيات، وبالتالي للقصيدة كلها، هما " الأنا" ممثلا للذات المحبّة، ومن مظاهره اللسانية فيها: (وصلي – العاشقين – فوادي – وضمائره بعده – عليّ "، و"الأخر" ممثلا للذات المحبوبة، ومن مظاهره اللسانية فيها: " عودوا – بكم – قربوا – خذوا –

فتشوا – قلبوا – تريدوا ..- وجدتم – الخ)، والعلاقة بينهما علاقة انفصال بعد وصال، ومن مظاهرها اللسانية في الأبيات: (الوصال – الوصل – التداني – القرب البعاد)، ولما كانت هذه العلاقة علاقة انفصال بعد وصال، وفقد بعد تمكين، اقتضى ذلك أن يناجي الأنا الاخر ويتودد إليه، ويلح في مناجاته وتودده، بالعطف عليه والانعطاف إليه، واقتضى الإلحاح في الغرض الذي أمه الشاعر، أن يعد له مقالا معدلا يؤكد ذلك الحال و يتطابق معه ، فجاء المقال بذلك مرجعا متزنا موقعا في ترجيعه للوحدات الدالة: " عودوا للوصال عودوا" و "زيدوا البعاد زيدوا"، وفضلا عن ذلك جاء كذلك مرجعا متزنا موقعا للوحدات الصوتية المضمومة الممددة الأزمان، الموائمة لحال المناجاة، إذ طالت وعمّت، وانسجمت في طولها وتعميمها، فتراسلت وتناغمت، كما هو الحال في الواو الممتدة: (عو – دو – دو – دو – بو – دو الخ) الذي نعدّ من ترجيعه نحو ثلاث عشرة مرة في أربعة أبيات فقط، وهو الترجيع الذي ما حسن انتظامه، وحلا وقعه في الأسماع حتى لقي قبولا و ملاءمة للغرض الذي أم في الأفهام.

ونخلص من كل ما سبق، إلى أن موضوع الجمالية بعامة، وجمالية الإيقاع الداخلي منها بخاصة، لها – في نظرنا – مظهران متفاعلان: أحدهما هو جمال الشيء في ذاته، لما هو عليه في مكوناته، من نظام واتزان وانسجام، ومجلى ذلك في المقال الأدبي هو بنيته السطحية عموما، وفي الوحدات الصوتية منها، والوحدات الدالة المتماثلة منها والمتوازنة خصوصا، وآخرهما هو جمال الشيء لمزيته ووظيفته، غير أن جمال الشيء في ذاته لذاته لا يكتمل حتى يطابق المزية والوظيفة التي تهيأ لها على تلك الصورة وحتى يكون الحال الذي أم، هو الذي طلب المقال معدولا في صورة من الانتظام والاتزان مخصوصة موائمة ومتفاعلة مع ذلك الحال، وعلى ذلك فإن جمال الإيقاع الداخلي في المقال، الذي يتظاهر

بحسن الوقع في النطق والسمع، لا يكتمل حسنه حتى يكون تابعا ومطابقا للغرض الذي أمه ووقع له، وعلى العكس من ذلك في التبعية والوظيفة، فإن ما يتظاهر به الكلام المنظوم، من حسن وانتظام في حركاته وسكناته، لا يتم له ذلك الحسن حتى يكون تابعا ومطابقا في ذلك الانتظام، لتفعيلات البحر العروضي المسبق الذي نظم فيه ذلك الكلام، وهو لا شك فرق جوهري في التبعية والوظيفة، بين جمالية الإيقاع الداخلي، وجمالية الإيقاع الخارجي.

هوامش الفصل الأول:

1. الآمدي – الموازنة: 374، دار المسيرة، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد.
2. قدامه بن جعفر، نقد الشعر: 15 تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر ، ومكتبة المثنى ببغداد : 1963
3. إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر: 385 ، دار القلم بيروت ، ط. الرابعة : 1972
4. شكري محمد عياد – موسيقى الشعر العربي : 26 ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط الثانية : 1978
5. عبد الملك مرتاض – بنية الخطاب الشعري : 191 ، دار الحداثة بيروت ، ط . الأولى : 1986
6. يمنى العيد – في معرفة النص : 109 دار الآداب ، بيروت ، ط . الرابعة : 1999
7. ينظر مثلا : إبراهيم عبد الرحمن محمد – بين القديم و الجديد : 130 مكتبة الشباب القاهرة : 1971 .
8. جميل صليبا- المعجم الفلسفي : 1/ 185 ،دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري: 1978، وانظر : رينيه ويليك و أوستن وارين –نظرية الأدب : 170، ترجمة: محيي الدين صبحي ، ومراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط، الثانية: 1981
9. محمد مندور- في الميزان الجديد: 234، دار النهضة، القاهرة: 1973

10. ينظر: ابن رشيق المسيلي القيرواني – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 151/1 – 154- تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط الخامسة: 1981

11. رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا: 1/ 197، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957، مع ملاحظة أن الناص قد أغفل ذكر: الوتد المفروق وهو ثلاثة أحرف ثانيها ساكن مثل: قول، والفاصلة الكبرى وهي خمسة أحرف آخرها ساكن مثل: جمعكم.

12. المصدر السابق: 1 / 197 – 198

13. ينظر: المصدر السابق :1 /252، وينظر: حازم القرطاجني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 263، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس: 1966.

14. الدور: هو توقف الشيء على ما يتوقف علية، الشريف علي الجرجاني- كتاب التعريفات: 105 دار الكتب العلمية، بيروت، ط، الأولى: 1983.

15. نظرية الأدب: 170

16. منهم: عبد الله الطيب في كتابه: المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها: 72/1 و458/2، وإبراهيم عبد الرحمن محمد في كتابه: بين القديم والجديد: 127، ورجاء عيد في كتابه: التجديد الموسيقي في الشعر العربي: 10 و319، وعبد العزيز المقالح في كتابه: الشعر بين الرؤيا والتشكيل :115، وغيرها .

17. حازم القرطاجني - منهاج البلغاء : 266 "سبق" ، ويشير الأستاذ المقالح في كتابه : الشعر بين الرؤيا و التشكيل :115 إلى أن الخليل بن أحمد قد ذهب هذا المذهب قبل حازم .

18. إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر : 206 و210

19. إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر : 210 و 212

20. عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها:1 /72 و75 و84، دار الفكر بيروت، ط. الثانية: 1970.

21. جبور عبد النور – المعجم الأدبي : 292 ، دار العلم للملايين، بيروت، ط. الأولى 1979

22. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: 195، لكن الباحث وابتداء من ص 196 يذهب مذهبا مخالفا؟، وانظر: إحصاء قام به عبد القادر النط، في الشعر الإسلامي والأموي: 251، وآخر قام به عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في

شعر أبي تمام 225، يفند هذا الإحصاء مذهب أتباع حازم القرطاجني، و ربما الخليل قبله أيضا، الذين ربطوا بين الأوزان والأغراض الشعرية.

23. عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز: 20، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت(د.ت).
24. عبد القادر الرباعي – الصورة الفنية في شعر أبي تمام:225، جامعة اليرموك، إربد الأردن: 1980، وانظر مثلا ذلك الإحصاء: عبد القادر القحط، الشعر الإسلامي و الأموي: 250- 251، وأنظر: عبد العزيز المقالح – الشعر بين الرؤيا و التشكيل: 115 – 116.
25. إبراهيم عبد الرحمن محمد – بين القديم و الجديد: 127
26. ينظر: عبد العزيز المقالح – الشعر بين الرؤيا والتشكيل: 114، دار العودة، بيروت. ط. الأولى: 1981، حيث يقول المقالح: (إن االدراسات الصوتية لشعرنا العربي ما تزال ضامرة ومتأخرة، ولا توفر للدارس ما يطمح إلى فهمه من تشكيلات وأنماط إيقاعية تساعده على الاستقراء والتقصي، فلابد أن يقتنع بما هو متاح...)
27. رسائل إخوان الصفا : 1 / 201
28. ينظر التصنيف: أندريه مارتينيه – مبادئ اللسانيات العامة: 24 وما بعدها، ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق: 1984.
29. ينظر: الجاحظ في تفريقه الضمني بين ضربين من الكلام في قوله: (ترك اللفظ يجري على سجيته وعلى سلامته، حتى يخرج على غير صنعة، و لا اجتلاب تأليف، ولا التماس قافية ولا تكلف وزن)، البيان والتبيين: 35/3 دار إحياء التراث العربي، بيروت 1968، وينظر: عبد الله بن المعتز الذي قال: (الكلام الذي سماه المحدثون البديع (...) إذا أتى نادرا يزداد حظوة بين الكلام المرسل)، كتاب البديع: المقدّمة، تحقيق أغناطيوس، دار السيرة، ط. الثانية: 1979، ومن الغربيين نجد كثيرا منهم: جان كوهين الذي أسس كتابه " بنية اللغة الشعرية " على نظرية الانزياح، ترجمة محمد الوالي، توبقال، المغرب. ط. الأولى: 1986، وأنظر: هنريش بليث – البلاغة والأسلوبية، ترجمة: " محمد العمري " منشورات سال، المغرب، ط. الأولى: 1989، الذي وسع في نموذجه " ص: 41 " المستويات الإجرائية في تحليل النص الأدبي إلى ستة: " الصور: الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والخطية والنصانية " فيما انزاح فيها عن المعيار.
30. ينظر: الزمخشري، الكشاف : 308/2، دار المعرفة، بيروت " د.ت" .

31. ينظر: المصدر السابق: 2/ 379.

32. ينظر: م. السابق: 3/ 267.

33. ينظر: م. السابق: 4/ 177.

34. ينظر: جميل صليبا – المعجم الفلسفي: 1 / 407، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري: 1978.

35. ينظر: م. السابق: 1/ 408 - 409.

36. ينظر: غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث: 294، دار الثقافة، بيروت: 1973.

37. ديوان ابن الفارض: 70، دار صادر " د.ت " من ذلك قوله:

وتظهر للعشّاق في كلّ مظهر ✿ من اللّبس في أشكال حسن بديعة

ففي مرة لبنى وأخرى بثينة ✿ وآونة تدعى بعزة،عزّت

ولسن سواها لا ولكن غيرها ✿ وما إن لها في حسنها من شريكة

38. دني هويسمان، علم الجمال: 45، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. الثانية. 1975

39. م. السابق: 49

40. م. السابق: 52

41. م. السابق: 90

42. جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 2/ 578

43. دني هويسمان، علم الجمال: 125

44. م. السابق: 126

45. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين: 1/67، دار إحياء التراث العربي، بيروت "1968"

46. م. السابق: 1/ 100- 1001

47. م. السابق: 2/ 56

48. م. السابق: 1/ 67

49. م. السابق: 1/ 95

50. م. السابق: 1/ 72

51. م. السابق: 1/ 74

52. الجاحظ، كتاب الحيوان: 1/92 – 93

53. الجاحظ –البيان والتبيين : 1/ 75
54. م. السابق: 63/1
55. أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، كتاب عيار الشعر: 7- 8 تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض: 1985
56. م. السابق: 9.
57. أبو هلال الحسن العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر: 171 تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. الثانية: 1984.
58. ينظر: مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات "البحرينية" العدد: 4 خريف 2002 ص: 35.
59. أحمد أمين، ضحى الإسلام: 3 / 40 – 41 "بتصرف"، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. الخامسة: 1969 .
60. ابن عربي، فصوص الحكم: 204/1، تعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. الثانية: 1980.
61. ينظر مسألة التفاوت والتباين في الكفاءة اللغوية والنحوية بين الناس: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 7 و29 وغيرهما، تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت: 1978.
62. الإمتاع والمؤانسة: 126/1، تصحيح وضبط: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت "د.ت".
63. الجرجاني- دلائل الإعجاز: 44، ولمزيد من التوسع ينظر مقالنا: المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، المنشور في مجلة: ثقافات "البحرين" العدد: 2002/4
64. الجرجاني، دلائل الإعجاز: 202
65. م. السابق: 203.
66. م. السابق: 78.
67. تجدر الإشارة هنا إلى أن ضياء الدين بن الأثير (- 637 هـ) في كتابه: "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" قد طرق جانبا من الصناعة الصّرفية، إلى جانب الصناعة اللفظية والصناعة المعنوية.
68. ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: 36- 37 "بتصرف". الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ط. الثانية: 1985.

69. أنظر : بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية: 28، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت "د.ت".

70. ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب: 38 – 41 "بتصرف".

71. الجاحظ – البيان والتبيين: 173/2، دار إحياء التراث العربي، لبنان: 1968.

72. أنظر صلاح فضل، علم الأسلوب:41.

73. الجاحظ البيان والتبيين: 35/3 دار إحياء التراث العربي، بيروت 1968.

74. عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة: 7 "تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت: 1981.

75. عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة: 7 "سبق"

76. م. السابق: 4

77. الجويني عبد الملك بن عبد الله إمام الحرمين البرهان في أصول الفقه: 1 / 156.

78. الجاحظ، البيان والتبيين: 1 / 98

79. ديوان أبي مدين التلمساني: 63 جمع وترتيب، الشيخ العربي بن مصطفى الشوار التلمساني، مطبعة الترقي بدمشق، الطبعة الأولى: 1938

80. م. السابق: 80 – 81.

الفصل الثاني : في إيقاع الوحدات الصوتية وجماليتها :

أولا – في إيقاع الوحدات الصوتية القصيرة والطويلة و جماليتها .

ثانيا – في إيقاع القوافي التقليدية وجماليتها .

ثالثا – في إيقاع قوافي الموشحات وجمالياتها .

أولاً- في إيقاع الوحدات الصوتية القصيرة والطويلة وجماليتها:

1- في الوحدات الصوتية الصامتة.

2- في الوحدات الصوتية الصائتة :(أصوات اللين).

3- في المقاطع الصوتية قصيرة المدة.

4- في المقاطع الصوتية طويلة المدة.

أولا – في إيقاع الوحدات الصوتية القصيرة والطويلة وجماليتها:

تتألف الوحدات الدالة، في أي لغة من اللغات، من الوحدات الصوتية الصامتة والصائتة، بضم بعضها إلى بعض عند الوضع والاتفاق، وهي عند التأليف والوضع والتوظيف. في المتواليات الكلامية، قد تكون ذات مقاطع صوتية قصيرة المدة، وقد تكون ذات مقاطع صوتية طويلة المدة. فزمن النطق بوحدة دالة مثل "قم" المؤلفة من مقطع واحد، أقصر بكثير من زمن النطق بوحدة دالة أخرى مثل "مقاومة" المؤلفة من خمسة مقاطع.

وإذا كانت هذه الوحدات الصوتية، إنما وجدت من أجل أن يضم بعضها إلى بعض. على طريقة مخصوصة. لكيما تؤدي وظيفة دلالية وصرفية ونحوية. فإنما وجدت لكيما تؤدي وظيفة صوتية إيقاعية كذلك. بل إن الوظيفة الصوتية لوحدة "قم" سابقة، عند النطق بها، على وظائفها الدلالية والصرفية والنحوية، لأن مسموعها المؤلف من حركة وسكون، يصل وقعه إلى السمع فيستميز به. قبل أن تصل دلالته الأخرى إلى النفس ليعرف المدلول منها في زمنه النحوي.

إن الوحدات الصوتية الصامتة و الصائتة، وإن كانت تؤلف الوحدات الدالة في المتواليات الكلامية، بضم بعضها إلى بعض عند الوضع والاتفاق. فإنها عند ذلك الضم والنظم، وحال النطق بها، تتفاعل أصواتها وتتراسل، لتحدث أجراسا وأنغاما، تتمايز في الذائقة السمعية، على غير اجتلاب ولا ترجيع لافت أحيانا، وهو السياق الصوتي المرسل الذي يمثل المعيار والمرجع: وعلى سبيل الترجيع، في شيء من الانتظام والاتزان أحيانا أخرى، وذلك هو العدول عن السياق الصوتي المرسل، من أجل إحداث نوع من البديع في الصوت والتوقيع الداخلي.

وبناء على تلك القاعدة العدولية، من المرسل إلى البديع، يمكن رصد مجاميع إيقاعية للوحدات الصوتية الصامتة، مما جرى القصد إلى تجميعها في متوالية كلامية أو أكثر، و مجاميع إيقاعية أخرى للوحدات الصوتية الصائتة، كما يمكن رصد مجاميع إيقاعية ثالثة للمقاطع الصوتية الخفيفة، ورابعة للمقاطع الصوتية الثقيلة التي ثقلت بكثرة مقاطعها وطولها، مما يكون لها وقع و جرس في السّمع، ودلالة ما موائمة لوحدة الشعور السائد في النص، وهي الوحدات الصوتية التي تتحدد جماليتها من جانبين: أحدهما كامن في انتظامها على ما هي عليه من تعديل مخالف للمرسل منها، وهي "وظيفة تمييزية"[1]، وآخرهما كامن في دلالتها الصوتية، على ما هي له من إثارة وتنبيه إلى المحتوى، وهي "وظيفة تعبيرية"[1]

لقد سبق القيل: إن منبع الإيقاع هو التكرار والترجيع، فالإيقاع يحدث لمجرد ترجيع صوت ما بعينه مرتين فأكثر، مع نوع من التناسب الزمني الفاصل بينهما، مما سنرصده من ترجيع للوحدات الصوتية الصامتة والصائتة، على أن هذا الترجيع المتوازن للوحدات الصوتية ليس ترجيعا ميكانيكيا يجري على وتيرة رتيبة واحدة كترجيع الآلة، فهو في الإنشاء شيء، وهو عند الإنشاد شيء آخر، فإيقاعه الإنشائي المسطور على الورق، لا يكاد يختلف من متلق إلى آخر. بخلاف إيقاعه الإنشادي الذي يختلف اختلافا متباينا بحسب اختلاف طرق الأداء التي تحدث أنغاما مختلفة كالنبر على بعض المقاطع دون غيرها، ومثل الجهر ببعض المقاطع والهمس بغيرها، أو مثل الشدة والرخاوة، والسرعة والبطء وما إلى ذلك من طرق الأداء التي لا شك أن لها إيقاعات وأنغاما، لا تدرك مباشرة في الإنشاء المسطور، بقدر ما تدرك عند الإنشاد أو في حلقات السّماع، كما هو الحال بالقياس إلى ما سمعناه من إنشاد لمنفرجة ابن النموي، وياقوتة سيد الشيخ في بعض المحافل.

وإذا كان الإيقاع هو ذلك كذلك، يتراوح حدوثه بين الإنشاء والإنشاد، أو بين ما توازن في المسطور، وتباين في الأداء، فإن رصدنا سينصب في غالبه على ما توازن واتزن من إيقاع للصوامت والصوائت، وعلى ما قصر وخف من المقاطع، وعلى ما طال منها وثقل، أكثر مما ينصب على طرق الأداء التي لم يقع لنا منها سماعة إلاّ قليلا، لما تتميز به من أداء فردي أو جماعي يختلف تلحينه وتنغيمه من منشد إلى آخر.

1 – في الوحدات الصوتية الصّامتة:

إن الوحدات الصوتية الصامتة، لم توجد في حقيقتها لتدل بأعيانها، وإنما وجدت ليضم بعضها إلى بعض لتشكيل الوحدات الدالة، غير أن هذا الضم والتأليف، وإن كان القصد منه يجري إلى التوليد الدلالي، فإنه لا يخلو كذلك من التوليد الإيقاعي، إذا وقع لصوت ما بعينه، ترديد وترجيع على مسافة زمنية معينة، في سلسة من المتواليات الكلامية، وهذا التوليد الإيقاعي غالبا ما يمثل عنصر إثارة إشاري و تنبيهي إلى أهمية ما يجري منه في الجانب الدلالي، لكيما يؤدي إلى إثارة المتلقي، وكأن المنشئ الذي ردد ورجع صوتا ما بعينه، فوقع به توقيعا، ونغم به تنغيما، في موضع ما من إنشائه دون غيره يريد بذلك أن يجتلب استجابة المتلقي إلى مكامن التوقيع، والتوكيد عليها أكثر من غيرها، ليحقق الإيقاع بذلك وظيفتين: تمييزية على ما هو عليه من نظام وانتظام، وتعبيرية على ما هو له من تنبيه و توكيد، ومن مظاهر ذلك ما جاء في إنشاء أبي مدين التلمساني[2]:

الله ربي لا إله سواه ✿ هل في الوجود الحي إلاّ الله

ذات الإله بها قوام ذواتنا ✿ هل كان يوجد غيره لولاه

وهما بيتان اثنان لا ثالث لهما، وكأن الشاعر أعدهما، مقتصرا عليهما، للإنشاد والسّماع في الحضرة، فحرص لذلك على ترديد صوت الهاء" و ترجيعه كل حين من الزمن، إذ جاء ترديده في البيت الأول خمس مرات. وجاء ترديده في البيت الثاني خمس مرات أيضا. وتلك عشرة كاملة، ولا شك أن ترديده على التماثل بالضم، خصوصا. ولمسافات زمنية معلومة، في قوله: "الله...سواه...الله....غيره....لولاه" يولد إيقاعا متماثلا ذا وظيفتين متكاملتين : إحداهما تمييزية قياسا إلى الأصوات الأخرى التي جاء ترديدها على غير نظام. وأخراهما تعبيرية لما هي له من إثارة و تنبيه إلى دلالة التوحيد وتوكيد عليها.

ومن مظاهر ذلك في إنشاء أبي مدين التلمساني أيضا [3] :

لولاك ما كان ودي ✿ ولا منازل ليلى
ولا حدا قطّ حاد ✿ ولا سار الرّكب ميلا
يا حادي العيس مهلا ✿ هل جزت في الحي أمّ لا

إن من الأصوات ما يبدو مرددا ومهيمنا في هذه الأبيات الثلاثة في مطلع القصيدة، مثل صوت الدال في قوله: "ودي...حاد...حادي" مما تماثل منه في مخرج الصوت. ولكن الصوت الذي تردد أكثر من ذلك، فجلب الانتباه أكثر من غيره من الأصوات الأخرى. لا شك في أنه هو صوت اللام عموما، وما تماثل منه بالفتح المشبع بالألف خصوصا، ففي البيت الأول تردد ثلاث مرات: " لا...لا....لا " وفي الثاني كذلك: " لا...لا....لا " وفي الثالث مرتين: " لا...لا "، ومما لا ريب فيه أن ترجيعه المتماثل، على مسافات زمنية تكاد تكون متعادلة، هو ما يولد توقيعا متماثلا ومنسجما، ليقوم بأداء وظيفة تمييزية بذلك الترجيع والتوقيع من جهة، وبأداء وظيفة تعبيرية تنبيهية على دلالة الترجيع المنحصرة في تمجيد واجب الوجود من جهة أخرى.

ومن مظاهر ذلك في إنشاء آبي مدين شعيب التلمساني كذلك[4] :

يا صاح ليس على المحب جناح	إن لاح من أفق الوصال صباح
لا ذنب للعشاق إن غلب الهوى	كتمانه فضح الغرام فباحوا
سمحوا بأنفسهم و ما بخلوا بها	لما دروا أن السّماح رباح

فهذه الأبيات الثلاثة مجتزأة من مطلع قصيدة للشاعر عدتها ثلاثة عشر بيتا، يتغنى فيها بمحبة الحقيقة المحمدية، وهي المحبة التي كانت أول ما تجلى في عالم السّوى، وآخر ما تجلى في عالم الغير، فهي التي أسكرت آدم في الخلد مرّة، ونوحت نوحا في السفينة كرّة، وأضحى الخليل إبراهيم بشربها منادما، وألقى موسى لتجلياتها عصاه، وظل ابن مريم في هواها هائما سيّاحا، إلى آن تجلت في أكمل صورها، في أكمل مجالي خلق الله، خاتم النبيين عليهم الصّلاة والسلام، الذي اختاره لشرابها الفتاح، وتلك هي قصة الحقيقة المحمدية في هذه القصيدة.

ولقد هيمن صوت الحاء في هذه القصيدة بعامة، وفي الأبيات الثلاثة المجتزأة منها بخاصة، هيمنة غشت بقية الأصوات الأخرى وطغت عليها، فأضمرتها بظهورها عليها، بحيث ترددت في البيت الأول خمس مرات، وفي الثاني كرتين، وفي الثالث ثلاث مرات، فتلك عشرة كاملة، ومما زاد هذا الصوت ظهورا على غيره و إثارة، هو أنه جاء مسبوقا – في الأغلب الأعم – بصوت مفتوح من أصوات اللين على النحو الأتي: "صاح...ناح...لاح...باح...باحو....ماح....باح"، وهو ترديد متماثل لصوت "آح" على نحو متواتر و متجانس في الأغلب الأعم.

ولما كان لصوت الحاء بحّة هامسة، فقد تولد مما هو عليه من ترديد وانتظام إيقاع مبحوح مهموس، فقام لذلك بأداء وظيفة تمييزية تمثلت في ذلك التوقيع الهامس المبحوح من جهة، وبأداء وظيفة تعبيرية لما

هو له من إيحاء إلى مشاعر الأنين والحنين، والشوق المشوق إلى هذه الحقيقة، التي لا صلة بدونها لما انفصل من ذات الشاعر المحب من جهة أخرى.

وبذلك فإن فكرة جمالية هذا الإيقاع بصوت الحاء، قد تحققت من جهتين متفاعلتين: جهة ما هو عليه من ترديد ونظام وانتظام متوازن، و جهة ما هو له من إثارة لتلك المشاعر الراجية للوصال في تودد وبصوت مبحوح مهموس، وهي الدلالة الإيحائية المصاحبة للدلالة المعجمية الكلية.

ومن مظاهر ذلك في إنشاء أبي مدين شعيب التلمساني، نجتزئ هذه الأبيات من خمريته النونية[5]:

أدرها لنا صرفا و دع مزجها عنا	فنحن أناس لا نرى المزج مذ كنا
و غن لنا فالوقت قد طاب باسمها	إلى أن بها كل المعارف أنكرنا
حضرنا فغبنا عند دور كؤوسها	و عدنا كأن لا حضرنا و لا غبنا
وأبدت لنا في كل شيء إشارة	و ما احتجبت إلاّ بأنفسنا عنا
موانعنا منّا حظوظ نفوسنا	فإن قطعت عنّا إليها توصّلنا

هذه القصيدة من أروع قصائد أبي مدين مبنى ومعنى، عدتها خمسون بيتا، ومع ذلك فلا أثر لها في ديوان أبي مدين المحقق، مثلها في ذلك مثل كثير من الشوارد الأخرى، مصدرها مخطوط محفوظ في المكتبة الظاهرية - الأسدية حاليا - تحت رقم 10045، ومجموع مخطوط بمكتبه الأزهر "القاهرة " تحت رقم: 7217/622، ولم يرد فيه منها سوى ثمانية عشر بيتا: "1 - 18" أوردها د.عاطف جودة نصر في كتابه: الرمز الشعري عند الصوفية، صفحة: 359 [6].

موضوعة الخمر، هي جزء من أجزاء بنى الحب الإلهي، في الشعر الصوفي، بل إنها آخر ما ينتهي إليه الحب الإلهي، فإذا كانت الأجزاء

الأخرى منه كالطلل، والتشبيب والنسيب، والرحلة، والشوق والحنين، تتألف من مكونين أساسيين هما: "محب/محبوب"، فإن جزء الخمر منه، هو الآخر يتألف من مكونين أساسيين ولكنهما هما: "محب / محبّة"، وإذا كانت العلاقة في تلك الأجزاء هي علاقة غياب المحب عن محبوبه وانفصال، فإن العلاقة في جزء الخمر هي علاقة حضور واتصال بينهما، ونشوة الحضور والاتصال هي المحبة ذاتها، وهي التي تعادل المدامة في موضوعة الخمر ومن ثمة ذهب بعض الدارسين إلى "أن المتصوفة حين يتكلمون عن المحبوب، فإنهم يرمزون إليه بمعاني الغزل الإنساني، وأما حين يتكلمون عن الحبّ نفسه فإنما يرمزون إليه بالمعاني الخمرية"[7].

وإن كان ذلك هو كذلك سياق خمرية أبي مدين شعيب التلمساني، هو سياق حضور وانتشاء عال بنشوة الاتصال، فإن مستويات التعبير عن هذا الحضور المنتشي، قد تراوحت بين هيمنة استعمال ضمير المتكلم "نحن" في بداية القصيدة، منها الأبيات التي إجتزأناها منها، واستعمال ضمير الغائب "هي" عند حديثه عن هذه المحبة بعد ذلك، واستعمال ضمير المخاطب "أنت" عند توجهه إلى المريدين يرغبهم للظفر بهذه المحبة، إلى أن يعود في هذه القصيدة إلى ضمير المتكلم "نحن" الذي غلب استعماله في خمريته النونية هذه.

وتبعا لذلك فقد اختلفت الأصوات المهيمنة والتي ظهرت على غيرها في كل جزء، ومن الواضح، أن هذا الجزء الذي اجتزأناه من صدر القصيدة، قد هيمن فيه، بشكل بارز، صوت النون بعامة، وضمير(نا) بخاصة، هيمنة طغت على بقية الأصوات الأخرى، حتى أصبح بترديده المتواتر والمتماثل، في حكم المتوقع بعد كل حين من الزمن، ينتظر القارئ عودته وترجيعه بصورته التي سبق أن مضى بها، وهي الصورة

الممدودة المفتوحة، بله الصور الأخرى، كالمضمومة منها والمجزومة،

وذلك في مثل قوله:

لنا...عنّا...أنا...كنّا...لنا...لأنا...رحلنا...عنا...عرفنا...انكرنا...حضرنا...غبنا...عدنا...كأنا...حضرنا...غبنا...لنا...أنفسنا...عنا...موانعنا...منا...سنا...عنا...صلنا".

فكان بذلك الصوت الأكثر ترجيعا من غيره، ترجيعا متماثلا متجانسا متوازنا، بعد مضي كل فترة زمنية تكاد تكون في أغلبها متناسبة، وكان لذلك الصوت الأكثر توقيعا من غيره، لا في القافية فحسب، ولكن في متن الأبيات أيضا. مما جعله يقوم بوظيفة تمييزية، شكلت الإيقاع الداخلي لهذه الأبيات التي تغنى فيها الشاعر بالحضور، وبنشوة الحضور العالية، التي لا يظفر بها إلاّ أصحاب الهمم والعزائم العالية أمثال أبي مدين شعيب، وهي الوظيفة التمييزية التي يخبو ظهورها وتوقيعها عند الانتقال إلى المستويات الخطابية الأخرى في الخمرية.

وإذا كان ذلك هو كذلك صوت "نا" في توقيعه لما هو عليه من نظام وانتظام وانسجام واتزان جميعا، فإن وجهه الأخر الذي هو له من وظيفة تعبيرية، فيكمن في إيحاءاته إلى شيء من الاعتزاز بنشوة الظفر بالمحبة الإلهية، وبشيء من التسامي في نيل نبل المراتب في الحضرة الإلهية، وبشيء من العظمة والتعالي على الأقران عموما والمريدين خصوصا، أولائك الذين وجه الخطاب إليهم ، بعد أن تغنى بغنة النون لنفسه، لا بصورة "الأنا " المفرد، ولكن بصورة "النحن" الدالة على العزة والتسامي والتعظيم للذات التي وصلت ما انفصل، وحينئذ فإن جمالية هذا الإيقاع بصوت النون لا تكمن في ما هو عليه من نظام وانتظام واتزان فحسب، أي في وظيفته التمييزية، كما ولا تكمن فيما هو له من دلالات حائية فحسب، أي في وظيفته التعبيرية، ولكنها تكمن في صورة

التفاعل والتكامل بين الوظيفتين: التمييزية والتعبيرية من حيث كون تلك الميزة الإيقاعية، ليست نغمة فارغة، أو بديعا صوتيا انتظم من أجل البديع لذاته، ولكنها منتجة لدلالة التمكين المعجمية الكلية ومؤازرة لها.

ولكن لا ينبغي أن ينصرف القصد، مع صوت ما مثل صوت النون، على أن وظيفته التعبيرية هي وظيفة لازمة، فذلك إذا جرى في الاعتقاد فهو ضرب من الوهم، لأن الأصوات الصامتة لم توضع لتدل بنفسها دلالة معينة، ولكن وضعت ليضم بعضها إلى بعض من أجل تشكيل الوحدات الدالة، غير أنها عند الضم، ثم التأليف في المتواليات الكلامية، كثيرا ما يستقيم منها للمؤلف مجاميع صوتية موقعة، لا لتدل دلالة قارّة ومتواترة في جميع الأماكن، ولكنها تلتبس في دلالتها الإيحائية، بلباس الدلالة الكلية التي تنتجها المتواليات الكلامية في النص، وتنسجم مع جوها العام وتتلون بلونه حتى لكأن ذلك الإيقاع الصوتي، هو من الدلالة المعجمية الكلية، لحنها ونغمها المتجاوب معها.

وبنا على ذلك، فإن صوت النون الذي انتظم واستقام نظامه للشاعر في المجتزإ السابق، فأدى وظيفة تعبيرية إيحائية، يستشف منها شيء من التسامي والعظمة والفخر، فما ذلك الإيحاء إلا نوعا من التساوق الموسيقي مع دلالة حال التمكين والبسط، الذي اعتور قلب الشاعر، فتغنى به في هذه القصيدة الخمرية، وهذا الصوت نفسه، وفي موضع آخر، من قصيدة أخرى، قد يتساوق بتوقيعه وتنغيمه، مع دلالة حال الفقد والقبض، مما يجري الإعراب عنه في القصيدة، فيوحي بذلك إلى الجو النفسي العام الذي يظلل الحال السائد في القيل بظله، فيكون ذلك الإيقاع من حال الفقد والقبض بمثابة اللحن الشجي الحزين المصاحب، في تساوق وتفاعل بين مسموع النص ومفهومه، ومن الأمثلة على ذلك ، نونية أخرى لأبي مدين نفسه، ألجأه فيها حال الفقد والقبض، فقال فيها[8]:

تضيق بنا الدّنيا إذا غبتم عنّا ✿ وتذهب بالأشواق أرواحنا منّا
فبعدكم مـوت وقربكم حيا ✿ فإن غبتم عنّا ولو نفسا متنا
نموت ببعدكـم ونحيا بقربكم ✿ وإن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنا
فلولا معانيكـم تراها قلوبنا ✿ إذا نحن أيقاض وفي النوم إن غبنا
لمتنا أسـى من بعدكم وصبابة ✿ ولكنّ في المعنى معانيكم معنا

إذا لم تذق ما ذاقت الناس في الهوى ✿ فبالله يا خالي الحشا لا تعننا
وسلم لنا فيما ادّعينا لأننا ✿ إذا غلبت أشواقنا ربّما صحنا
وصن سرّنا في سكرنا عن حسودنا ✿ وإن أنكرت عيناك شيئا فسامحنا
فإنا إذا طـبنا وطابت عقولنا ✿ وخـامرنا خمر الغرام تهتّكنا

فالمكونان البانيان الأساسيان للقصيدة، التي منها هذا المقتطف هما: " الأنا " ممثلا للذات الصوفية، ومن مظاهره اللسانية فيها: " بنا – عنا – أرواحنا – منا – عنا – متنا – نموت – نحيا – جاءنا " وما شابه ذلك من ضمائر التكلم، و" الأخر" ممثلا للذات المحبوبة، ومن مظاهره اللسانية فيها: "غبتم – بعدكم – قربكم – غبتم – عنكم – معانيكم" وما شابه ذلك من ضمائر المخاطب، والعلاقة بينهما علاقة غياب وانفصال، وهي العلاقة التي تجسدها دلالة النص الكلية، ومن مظاهرها اللسانية: "تضيق بنا الدنيا إذا غبتم عنا" وما شابه ذلك من خطاب دال كله على التعدد والتكثير والتفريق بين الأنا والآخر، مما ينافي علاقة الحضور الموجبة لخطاب دال على التوحد، بانصهار الأنا في الآخر، والخطاب في عمومه هو وصف لما ينبغي أن يكون من حضور، من موقع ما الذات الصوفية عليه من غياب، ولذلك فإن فضاء النصّ وجوه العام يبدو غائما، تكتنفه مشاعر من الأشواق والحنين، ونوازع من الأشجان والأحزان على أحوال الفقد والقبض، والمناجاة لأحوال التمكين والبسط

وتلك الدلالة الكلية للنص، بجوها الغائم الحزين، ليست من وليد الوحدات الدالة فحسب، ولكنها من وليد التوقيع والتنغيم الداخلي لصوت النون بوجه عام، والمتماثل منه في الصوت المفتوح الممدود بوجه خاص وذلك في مثل قوله: " بنا – عنّا – أرواحنا – منا – عنا – متنا – جاءنا – عشنا – قلوبنا – غبنا – متنا – لكنّ – المعنى – معنا – تعنفنا – لنا – دعينا – لأننا – أشواقنا – صحنا – سرنا – سكرنا – حسودنا – سامحنا – فإنا – طبنا – عقولنا – خامرنا – تهتكنا" ، وهو الصوت الذي يحدث ترجيعه كل حين من الزمن المتناسب، نغما شجيا حزينا حانيا، شبيها بصوت النواح، موائما وملتبسا بلباس دلالة النص الكلية في الفقد والقبض.

وهكذا فإن من الأصوات الصامتة مما يستقيم للناظم ترديده وترجيعه، في مواطن ومواضع معينة من نظمه، كثيرا ما تقوم بأداء دور تمييزي بالقياس إلى الأصوات الأخرى، لما هي عليه من نظام وانتظام وانسجام واتزان، يتولد منه إيقاع ونغم، فيقوم بدوره بأداء وظيفة تعبيرية حافة لدلالة النص الكلية، وملتبسا بلباسها متفاعلا معها ومؤازرا لها، وحينئذ فإن جمالية إيقاع مثل هذه الصوامت، ليس لذاتها بما هي عليه من ترجيع منتظم ومتزن، وإيقاع متناغم فحسب، ولا لما هي له من وظيفة تعبيرية كالتنبيه والإثارة لمشاعر معينة ملتبسة بدلالة النص الكلية فحسب، ولكنها في التكامل بين الوظيفة التمييزية والوظيفة التعبيرية وتفاعلهما معا.

2 – في الوحدات الصوتية الصائتة (أصوات اللين):

على الرغم من أن الأصوات الصامتة، إذا استقامت للناظم وترددت في مجاميع متماثلة، في موضع ما من نظمه، فإنها تحدث بذلك توقيعا ونغما، يتفاعل مسموعه بوصفه بنية لسانية مع مفهومه الإجمالي

بوصفه بنية نفسية، إلاّ أنها مع ذلك لا تضاهي إيقاع الوحدات الصوتية الصائتة الممتدة الأزمان، أي أصوات اللين، لا من حيث الوظيفة التمييزية، ولا من حيث الوظيفة التعبيرية، ولا حتى من حيث تمام التناسب والمطابقة بينهما، ذلك لأن أصوات اللين بامتداد أزمانها، كثيرا ما يشاكل إيقاعها المتثاقل حركة النفس المتثاقلة في الأعمال الإبداعية عموما، والشعر منها خصوصا.

وإذا كان الشعر الصوفي، في أغلبه، هو شعر غياب عن الحضرة، وبالتالي هو شعر مناجاة ومعاناة، انطلاقا من الفرق الصوفي الأول، علم معه حاجة الشاعر إلى اجتلاب الأصوات الصائتة الممتدة الأزمان المتناسبة والمتماثلة، في ثقلها، مع ثقل تلك المشاعر المناجية للحضرة، الراجية للوصال، اللاهثة إلى الورود من بحور الهوى الصّافية المنعة الممتنعة إلاّ على ذوي الهمم العالية ممن قدر على محو ثقل الحظوظ البشرية، ولذلك إذا جئنا الآن إلى ديوان مثل ديوان أبي مدين شعيب، وأحصينا قصائد الغياب فيه، من قصائد الحضور، لوجدناها هي الأغلب الأعم، ولوجدنا قصائد الحضور لا تزيد عن ثلث ما سبق من قصائد الغياب، ومن ثمة فإن مشاعر الفقد والقبض هي غالب مشاعر الديوان، والإيقاعات الثقيلة هي غالب المسموعات فيه، فمن ذلك قصيدته العينية[9]:

1- تملكتموا عقلي و طرفي و مسمعي ✿ وروحي وأحشائي وكليّ بأجمعي

2- وتيهتموني في بديع جمالكم ✿ ولم أدر في بحر الهوى أين موضعي

3- وأوصيتموني لا أبوح بسرّكم ✿ فباح بما أخفي تفيض أدمعي

4- ولمّا فني صبري وقل تجلّدي ✿ وفارقني نومي وحرمت مضجعي

5- أتيت لقاضي الحب قلت أحبتي ✿ جفوني و قالوا أنت في الحبّ مدّعي

6- وعندي شهود للضبابة والأسا ✿ يزكون دعواي إذا جئت ادعي

7- سهادي ووجدي واكتئابي ولوعتي ✿ وشوقي وسقمي و اصفراري و ادمعي

8- ومن عجب أني أحنّ إليهم ✿ وأسأل شوقا عنهم وهم معي

9- وتبكيهم عيني وهم في سوادها ✿ ويشكو النّوى قلبي و هم بين أضلعي

10- فإن طلبوني في حقوق هواهم ✿ فإني فقير لا عليّ ولا معي

11- وإن سجنوني في سجون جفاهم ✿ دخلت عليهم بالشفيع المشفّع

فالمكونان البانيان الأساسيان للقصيدة هما: "الأنا" ممثلا للذات الصوفية، ومن تمظهراته اللسانية فيها ياء التكلم، كما في قوله: (عقلي - طرفي - مسمعي - روحي - أحشائي - كلي بأجمعي) وما شابه ذلك من ضمائر التكلم: و"الأخر" ممثلا للذات المحبوبة، ومن تمظهراته اللسانية فيها ضمائر المخاطب كما في قوله: (تملكتموا – تيهتموني – جمالكم – أوصيتموني – سركم) وغيرها، ثم ضمائر الغيبة كما في قوله : (أحبتي – جفوني – قالوا – إليهم – عنهم – هم – تبكيهم – هم - طلبوني – هواهم – سجنوني – جفاهم) وغيرها، والعلاقة بينهما، أي " الأنا/الأخر" هي علاقة غياب وانفصال، والدليل على ذلك دلالة النص الكلية، ومظاهرها اللسانية كقوله: (أحبتني جفوني – أنت في الحب مدعي – أحن إليهم – أسأل شوقا عنهم – نبكيهم عيني – ويشكو النوى قلبي) وغيرها، وهي الدلالة الكلية المنزلة من القصيدة منزلة فقد وقبض، ومن نفس الذات الصوفية منزلة وقت مقت بتطاوله و ثقله.

أمّا المكونات البانية للحركة الإيقاعية، في القصيدة كلها، فمرجعها إلى الأصوات الصائتة الممتدة الأزمان، وهي موزعة فيها بين الواو كما في قوله: (تملكتموا – روحي – تيهتموني – أوصيتموني – أبوح – قالوا) وغيرها، وبين ألف المدّ كما في قوله: (جمالكم – الهوى – باح – بما – لمّا –فارقني – قاضي – قالوا) وغيرها، ولكن الياء من بينها هي التي برزت مهيمنة عليها جميعا بكثرة ترددها وترجيعها كل حين من الزمن ترديدا وترجيعا متماثلا في الأغلب الأعم، وذلك كما في قوله:

(عقلي – طرفي – مسمعي – روحي – أحشائي – أجمعي) في البيت الأول، و(صبري – تجلدي – فارقني – نومي – مضجعي) في البيت الرابع، و(سهادي – وجدي – اكتئابي – لوعتي –شوقي – سقمي – اصفراري – أدمعي) على التتابع في البيت السابع، ولا نعدم وجودها بقدر في بقية الأبيات، وهو بذلك الصوت الأظهر على غيره في أداء الوظيفة التمييزية والإيقاعية بوصفه بنية صوتية لسانية ممتدة في زمنها الخطي والأدائي معا.

وأما أصوات اللين الممتدة هذه، بوصفها ذات وظيفة تعبيرية، فمرجع ذلك فيها عموما، والياء منها خصوصا، إلى صفتها الممتدة المتثاقلة، المحاكية في ثقلها، عند النطق بها، لدلالة النص الكلية المنزلة من نفس الذات الصوفية، منزلة حال الوقت المقت المتثاقل المتطاول الذي يأبى ألاّ ينجلي بالإصباح، لنوال الرضا والحضرة المأمولة، وكأنها في تتابعها المتماثل في الثقل والإطالة، ترجمان لتوجع الذات الصوفية وتشوقها وتلوعها وحسرتها، بل إنها بكائيات متتابعة ومصاحبة للدلالة الكلية، ذلك إذا تم النطق بها كما هي عليه في صورتها الخطية، وكم يزداد شحنها إذا هي مدت مدّا بواسطة الأداء: " لوعتي ي ي – اكتآبي ي ي – شوقي ي ي – إلخ" فتصبح دلالتها البكائية بذلك نواحا وعويلا.

ومن ذلك قصيدة أبي مدين شعيب التلمساني التي يقول فيها [10]:

لما عنك غبنا ذاك العام فإننا ✿ نزلنا على بحر و ساحله معنا
و شمس على المعنى توافق أفقنا ✿ فمغربها فينا و مشرقها منّا
و مسّت يدانا جوهرا منه ركبت ✿ نفوس لنا لمّا صفت فتجوهرنا
عرفنا بها كل الوجود ولم نزل ✿ إلى أن بها كل المعارف انكرنا

هذا المجتزأ من قصيدة ملغزة في التصوف، ولعلها تكون قد ألغزت للمحبّة الإلهية الأولى، في التجلي الأول، حيث تجوهرت بها الذات

الصوفية يوم (ألست بربكم)، وهي المحبة الأولى التي تلت المعرفة الأولى، أي عرف فأحب، وهو بعد ذلك في عالم السوى يحب ليعرف، وهي الدورة الصوفية المعلومة التي بدأت بمعرفة فمحبة في عالم أزلي، وبمحبة فمعرفة في عالم الغير، فتكون "الشمس" التي أشرقت على "المعنى" فتجوهرت بها، إلغازا ورمزا على تجلي الذات العلية بجلالها وجمالها على الذات الصوفية المسماة في اصطلاح القوم بالمعنى تارة والأمانة تارة أخرى، حيث تمت المعرفة الأولى فالمحبة الأولى، ولولا ذلك لما كانت محبّة ثانية لمعرفة ثانية ولا تصوف ولا متصوفة في عالم البشر، إذ كيف تحب من لا تعرف لولا ذلك؟

والقصيدة اللغز حينئذ، نظمها صاحبها في نظرية المعرفة الصوفية من موقع غياب، كما حدث في الحضرة الإلهية في غابر الأزمان، وعلى ذلك فمكوناها الأساسيان هما: "الأنا" ممثلا للمعنى أو "الأمانة" المنفوخة في روع البشرية، ومن المظاهر اللسانية على ذلك قوله: (غبنا – فابنا – نزلنا – معنا) وغيرها، و"الآخر" ممثلا "للشمس" أو جوهر العالم الكلي وهو واجب الوجود، ومن المظاهر اللسانية على ذلك: (عنك – شمس – توافق – مغربها – مشرقها – مست – بها) وغيرها أي إن واجب الوجود ما أشرقت تجلياته النورانية إلاّ على أمانته ولا غربت إلاّ عليها "، والعلاقة بينهما علاقة انفصال وغياب، بعدما كانت علاقة اتصال وحضور، أي غروب بعد إشراق، ولكن في الأمانة وعليها لا في ولا على غيرها.

والقصيدة اللغز بذلك، لا تقص نظرية المعرفة الصوفية مجردة من الإحساس العاطفي، ولكنها مشفوعة بنوع من الحسرة والحس المأساوي الذي نقرأ ملامحه وتجلياته من خلال المكون الأساسي للإيقاع الداخلي، المتمثل أساسا في صوت اللين المفتوح المهيمن على بقية أصوات اللين الأخرى " الواو والياء" التي لا تكاد تظهر مع صوت الألف أو تظاهره، وهو الصوت الذي تردد ترددا متماثلا على النحو الآتي في: (لمّا – غبنا –

ذاك – العام – فإننا – نزلنا – على – ساحله – معنا – على – المعنى – توافق – افقنا – مغربها – فينا – مشرقها – منا – يدانا لنا – لمّا – تجوهرنا – عرفنا – بها) وغيرها إذ لا تكاد تخلو منه كلمة إلاّ ما قل منها و ندر، و خبت بظهوره جميع أصوات اللين الأخرى التي لا نعد منها سوى ياء في "فينا" وواوا ممتدة في "نفوس" وما عدا ذلك فالجو خلا كله لصوت الألف الممدود منه والمقصور الذي يتصعد صوته إلى السماء.

وإذا كان ذلك كذلك هو موقع صوت الألف الممدود من القصيدة، فإنه يعد بذلك المكون الأساسي للإيقاع الداخلي فيها، عن طريق ترجيعه كل حين، ترجيعا متقاربا في المدد الزمنية، متماثلا في هيئته المفتوحة الممتدة، قائما بذلك بوظيفة تمييزية مستميزة، وهو على ما هو عليه من نظام وانتظام واتزان قائما كذلك بوظيفة إيقاعية ممتدة بامتداد الصوت، ورتيبة برتابته، وثقيلة بثقل شحنة الصوت المؤداة به، ويزداد ثقله كلما زاد الأداء في الامتداد به، لكيما يحاكي الأداء الممتد الثقيل، نوعا من الاغتراب والحس المأساوي المخيم على فضاء النص، بل إن ذلك الامتداد في الصوت به، هو الذي يثير ذلك الإحساس، ويوقد حميا المحبّة التي أشرقت "ذاك العام " على "المعنى" فغربت فيها، فخمدت وما انطفأت، ويمكن للذات الصوفية أن تؤججها من جديد، فتحب لتعرف، بعدما عرفت فأحبت، وذلك هو دور هذا الإيقاع في وظيفته التعبيرية، لتكتمل جماليته أداء بما هو عليه من نظام واتزان وتوقيع، وبما هو له من إيحاء ودلالة على ما كان وما ينبغي أن يكون، المنغمس في ألوان من الاغتراب والحس المأساوي.

ومما نخلص إليه في هذا الجزء، هو أن أصوات اللين في العربية، هي الأصوات الأقدر على غيرها من الأصوات الصامتة، في التماثل الإيقاعي عندما تنتظم وتتزن على نحو من أنحاء الانتظام والاتزان من

جهة، وفي التعبير الإيحائي عن المشاعر والعواطف المصاحبة للدلالة الكلية من جهة أخرى، غير أن الألف بانفتاح صوتها إلى الأعلى هي اقدر من غيرها على ذلك التعبير و أظهر منه.

3 – في المقاطع الصوتية قصيرة المدّة:

المقاطع الصوتية القصيرة، هي تلك المقاطع التي خفت أزمانها عند النطق بها، فلا يزيد زمنها عن حركة وسكون، وذلك مثل: "هل" الاستفهامية، و"ياء" النداء التي تخرج إلى غرض الرجاء والاستغاثة، و"لا" الناهية أو النافية، و"كم" التعديدية والتكثيرية، وفعل الأمر الذي للمخاطب المركب من حركة وسكون وغيرها من المقاطع الصوتية التي إذا ما جاءت في المتواليات الكلامية على نحو من أنحاء الترديد والترجيع، في شيء من الانتظام والاتزان المتناسب حين ترديدها وترجيعها، فإنها كثيرا ما تحدث توقيعا وتنغيما، على ما هي عليه من نظام في الترجيع والاتزان، وتدل دلالة إشارية على ما هي له من مناسبة وموافقة لمقتضى الحال.

فمن ذلك المقطع الصوتي القصير المدة: "هل" الذي كثيرا ما يتردد في القصائد الصوفية ترديدا مقصودا، يخرج من وظيفة التصديق، الموضوع له في أصل الاستعمال، إلى وظائف إنشائية أخرى على حسب مقتضى حال الاستعمال، مثل النفي والتشويق والإنكار وغيره، ومما جاء في شعر أبي مدين شعيب على سبيل الإنكار، قوله:[12]:

الله ربّي لا أريد سواه ۞ هل في الوجود الحيّ إلاّ الله

ذات الإله بها قوام ذواتنا ۞ هل كان يوجد غيره لولاه

وهما بيتان فحسب لا ثالث لهما، تصدرت فيهما "هل" في الشطر الثاني والرابع، وترجعت ترجيعا منتظما في المسافة الزمنية الفاصلة

بينهما، وتساوتا في الميزان من حيث عدد المقاطع الصوتية ومن حيث الحركة والسكون، فوقعتا بذلك توقيعا متزنا على ما هما عليه من ذلك النظام والميزان، وعبرتا على ما هما عليه من عدول في الاستعمال، يفيد الإنكار بمعنى الإثبات، وعلى ما هما عليه من تكرار يولد الإيقاع أولا والتوكيد ثانيا، وهما وظيفتان متفاعلتان كأنهما وجهان لعملة واحدة، إحداهما وظيفة تمييزية توقيعية وأخراهما تعبيرية توكيدية.

ومن ذلك المقطع الصوتي القصير المدة : "يا" النداء، والذي كثيرا ما يتردد بدوره في القصائد الصوفية، فيخرج من منزلته في أصل الاستعمال الذي هو طلب المتكلم للمنادى بالإقبال عليه، إلى منازل أخرى وفق مقتضى الحال، كمنزلة التعبير عن حال من التضجر والتحيز للمنادى، مثلما هو الشأن في هذا المجتزإ من قصيدة لأبي مدين شعيب[13] :

يا تربة ما مثلها من تربة ✿ فيها الشّفاء لكل عاص والدّوى

يا روضة ما مثلها من روضة ✿ يا سعد من في جنّة المأوى أوى

فقد ترددت ياء النداء ثلاث مرات في البيتين، على مسافات زمنية متعادلة تعادلا نسبيا، فوقعت بذلك توقيعا متوازنا نظرا لما جرت عليه من نظام وانتظام على صدر كل شطر من الأشطار الثلاثة، فقامت لذلك بوظيفة تمييزية، كما قامت بوظيفة تعبيرية على ما هي له من دلالة إيحائية، مصاحبة للدلالة الكلية، هي الإعراب عن حال من الضجر في البعد عن المنادى، والتحيز إليه، والشوق والحنين إليه، وحينئذ فجماليتها نابعة من مطابقة وظيفتها الصوتية الإيقاعية بوصفها بنية لسانية، لوظيفتها التعبيرية بوصفها بنية نفسية.

ومن ذلك المقطع القصير المدة: "لا" النافية، والذي كثيرا ما يتردد في الشعر الصوفي، فيمنحه طاقة إيقاعية ضافية على طاقته الإيقاعية

العروضية، فضلا على دلالته في تقييد الحكم المسند إلى المسند إليه أو المسند، كما في قول أبي مدين شعيب التلمساني في هذا المطلع المجتزإ من أحد موشحاته[14]:

يا من لا ذاق سكر طعم المحبّة ✿ ولا ربّاه بالذوق ولا تربّى
ولا ناداه ساق ولا قطّ لبّى ✿ ولا شهد لذّة المشاهد
أفق كم مملوك ✿ في باب الممالك

وهو المطلع الذي حرص فيه على ترجيع "لا" النافية ترجيعا منتظما، بلغ ست مرات، مع ما في ذلك الترجيع من تناسب في المدة الزمنية الفاصلة بينها جميعا، وهو الأمر الذي جعل منها منظومة صوتية، تقوم بوظيفة تمييزية هي الإيقاع والنغم، كما جعلها تقوم بوظيفة تعبيرية تمثلت في سلب النّسبة للمسند إليه المنادى من جهة، وتوكيد صفة السلب بترجيعها وتكرارها من جهة أخرى، ولذلك جاءت جمالية هذا المقطع الصوتي القصير المدة من جهة المطابقة، مطابقة الوظيفة الصوتية الإيقاعية بوصفها بنية لسانية مسموعة، للوظيفة الدلالية الإضافية بوصفها بنية نفسية مفهومة.

وعلى هذا النحو يمكن للدارس أن يرصد مزيدا من الوحدات الصوتية قصيرة المدة المؤلفة من حركة وسكون، والتي إذا جاءت متماثلة في بنيتها الصوتية، مرجعة ومكررة، في مواطن من القيل الشعري، قليلة العدد أو كثيرتها، فإنها لا محالة تقوم بوظيفة تمييزية متمثلة في اختلافها وتميزها عن باقي الوحدات الصوتية التي لم يستقم لها نظام بعينه مثلما استقام لها، فتوقع بذلك وتنغم المسموعات، وتقوم بوظيفة تعبيرية في الوقت ذاته موائمة للدلالة الكلية ومؤازرة لها، وحينئذ فمرجع جماليتها يجتمع فيما هي عليه من نظام واتزان من جهة، وفيما هي له من تعبير وإثارة لدلالات وضعية وإيحائية مصاحبة من أخرى، وذلك اجتماع تفاعل

وتكامل فيما بين الوظيفتين، ومن ذلك المزيد المبثوث في هذا الشعر الصوفي، نذكر على سبيل المثال: "إن ومن" الشرطيتين في مولديات الثغري، و"أفعال الأمر: مثل : هج و لج و عج" مما يتنزل منزلة الطلب أو الدعاء، كما هو الحال في منفرجة ابن النحوي.

4 – في المقاطع الصوتية طويلة المدة:

المقاطع الصوتية الطويلة، بخلاف ما سبق، هي التي تعددت مقاطعها وطالت بها، فتشكلت منها الوحدات الدّالة على الإطلاق، وهي على إطلاقها كلها قابلة لأن تدل وتوقع في الوقت ذاته، غير أن جانب التوقيع فيها، يشترط فيه أن تكون مقاطع وحداته الصوتية على هيئة معينة من النظام والانتظام في المتواليات الكلامية، بدايته التماثل والتجانس الصوتي، ونهايته الترديد والترجيع المتجاوب بين قطوع الكلام، مما لا يقل الترجيع فيه عن وحدتين صوتيتين مركبتين فأكثر، ذلك لأن الإيقاع يتولد من مجرد ترديد صوت أو أصوات مركبة مرتين على الأقل، فما بالك إن زاد الترجيع عن ذلك، مع شيء من التناسب في زمن الترديد الفارق فيما بينها.

والمرجع في التقرير السابق، يعود إلى ما تمّ لمسه والوقوف عليه بصفة عملية، في هذا الشعر الصّوفي، موضوع هذه القراءة من جهة، ويعود من جهة أخرى إلى الدروس اللسانية تحت عنوان: "التقطيع الصوتي"، ما يفيد أن السامع أو القارئ يمكن له أن يميز بوضوح لا غبار عليه، الاختلاف الصوتي الحاصل بين وحدتين صوتيتين مركبتين مثل « chaise » و « lampe » أي "كرسي" و "مصباح"، فهما لا تشيران إلى واقعة صوتية متجانسة واحدة، وبالتالي لا يتولد منهما إيقاع ولا تنغيم، في حين إنه يمكن له أن يميز بوضوح كذلك الائتلاف والتماثل الصوتي الحاصل بين وحدتين صوتيتين مركبتين مثل : « lampe » و « rampe »

و بين « bûche » و « cruche » من حيث كون التماثل الصوتي في الوحدتين السابقتين يبدو تاما إلى حد المطابقة، وهو في الوحدتين الأخيرتين يبدو ناقصا نقصا طفيفا، ولكنهما مع ذلك فيهما من عناصر التماثل والائتلاف الصوتي أكثر مما فيهما من الاختلاف[5]، مما يعني أن الإيقاع يتولد من ترجيع الوحدات الصوتية المتماثلة تماثلا تاما أو ناقصا نقصا طفيفا، ممتنع البتة توليده من الوحدات الصوتية ذات النسيج الصوتي المختلف، متجاورة كانت أو متباعدة.

وما ينبغي أن نشير إليه بعد ذلك، هو أن التماثل الصوتي بين الوحدات الصوتية طويلة المدة الزمنية، هو نوع من المجانسة، ولكنها صوتية بالدرجة الأولى، فقد لا تتجانس الوحدات الدالة من حيث حروفها أو صوامتها، ومع ذلك يمكن لها أن تتجانس من حيث أصواتها، وذلك مثل :"سماجة" و"صباحة"، فهما وحدتان متماثلتان في نسيجهما الصوتي، ولكنهما مختلفتان في نسيجهما الحرفي، أو قل متجانسة من حيث المقاطع الصوتية هيئة وعددا، ومختلفة من حيث الحروف التي ليست جلها من جنس واحد فيهما، وذلك لا يمنع من اكتمال هذا التماثل إذا تجانست الوحدات الدالة من حيث حروفها ومن حيث مقاطعها الصوتية في الوقت ذاته.

وبعد ذلك فإن المقاطع الصوتية، طويلة المدة الزمنية، يمكن أن تستقيم لأي شاعر، في البيت والبيتين، من حين إلى أخر، وتنتظم له انتظاما متماثلا، فتقوم بانتظامها وتماثلها، بأداء وظيفة تمييزية، على ماهي عليه من نظام و انتظام صوتي متماثل ومتوازن، و بأداء وظيفة تعبيرية، على ماهي قد تهيأت له على تلك الصورة، تثير و تنبه إلى ما تؤمه و حداتها من معان و شعور، وذلك ما يمكن الوقوف عليه وقراءته في القصيدة "المنفرجة"، لأبي الفضل يوسف بن النحوي المتوفى بقلعة بني

حماد سنة 513 هـ، والتي نتخذ منها نموذجا تطبيقيا في هذا الجزء من الدراسة.

لابن النحوي عدة قصائد ومقطعات شعرية، لكن أظهرها وأشهرها على الإطلاق قصيدته التي سماها :"تيسير الأرب وتفريج الكرب"، واشتهرت بين أيدي الناس "بالمنفرجة"، وعدتها أربعون بيتا، وقد رد أغلب الروّاة والشراح سبب نظمها إلى حادثة اغتصاب والي مدينة توزر" تونس"، لأملاك الناظم، لما طالت غيبته في الحج وانقطعت أخباره، ولما فاجأ بالظهور والعودة، تنكر له الوالي، فهاجر ابن النحوي إلى قلعة بني حماد مستوطنا، ولم يجد فيها حيلة لاسترجاع غصابه وحقه، سوى هذه المنظومة التي نظمها وابتهل فيها إلى الله أن يفرج كربته، ويروي الرواة، أن الباغي رأى – أثناء ذلك – في المنام رجلا في يده حربة وقال له: إن لم ترد على فلان أمواله قتلتك بهذه الحربة، فاستيقظ مذعورا، ثمّ أعاد إليه أملاكه"[16].

وقد عملت المنظومة – بعد ذلك – عملها في قلوب الناس، فاعتبروها "مسكونة"، وقدسوها وربطوها بالغيب، وقرأوها عن طهارة لقضاء الحاجات، ولذلك تعددت روايتها ومصادرها، كما تعددت شروحها وتخريجها فيها مخارج صوفية[17]، وأنشدت في المآدب والمآتم مع بعض قصائد البوصيري، إنشادا خفيفا سريعا، يجري فيها المنشد بمقاطعها الصوتية جريانا حثيثا، ببحرها المتدارك المخبون، نحو حرف الروي الذي سرعان ما ينفجر جيما ممتدة بالكسر، فيدوي صوته ويجلجل، ويحاكي بذلك الإيقاع المجلجل السريع، ابتهال الناظم إلى الله ورجاءه فيه بالإسراع في الاستجابة للمظلوم، ومما جاء فيها قوله في بدايتها[17]:

1- اشتدّي أزمة تنفرجي ✿ قد آذن ليلك بالبلج

2- وظلام اللّيل له سرج ✿ حتّى يغشاه أبو السّرج

3- وسحاب الخير لها مطر ✿ فإذا جاء الإبان تج

4- وفوائد مولانا جمل ✿ بسروج الأنفس والمهج

الموازنة بين المقاطع الصوتية الطويلة المتزنة المتماثلة، في عدد المقاطع وهيئتها، هي من أهم ما تستميز به هذه القصيدة التي منها هذه الأبيات، وهي بذلك من أهم عناصر الإثارة الإيقاعية فيها، ويبدو ذلك واضحا ابتداء من البيت الثاني إلى الرابع، حيث تماثلت مقاطع الوحدة الصوتية: "ظ لا م" مع مقاطع الوحدة الصوتية التي تلتها في البيت الثاني: "س حا ب " تماثلا تاما، من حيث الهيئة الصّوتية والمقاطع الثلاثة في كلّ، كما تماثلت كل من الوحدات الصوتية: "س ر ج " و "م ط ر" و "ج م ل" تماثلا غير تام من حيث الهيئة الصوتية، وتام من حيث عدد المقاطع التي بلغت ثلاثة في كل "فعلن"، وهي جميعا بتماثلها التام حينا والناقص حينا آخر، تخالف بذلك البيت الأول الخالي من الوحدات الصوتية المتماثلة لا في ذاته و لا مع ما تلاه في الأبيات، إلاّ ما يظهر ظهورا طفيفا في كلمات القافية: "ب ل ج " و " م ه ج"، اختلافا من حيث النظام المتماثل وبالتالي من حيث الإيقاع والتناغم، مما لا نظير له، لا في البيت الأول ولا حتى في البيتين الخامس والسادس، حتى نجيء إلى ما بعدهما في قوله:

7- والخلق جميعا في يده ✿ فذوو سعة وذوو حوج

8- ونزولهم وطلوعهم ✿ فإلى درك وإلى درج

9- ومعايشهم وعواقبهم ✿ ليست في المشي على عوج

10- حكم نسجت بيد حكمت ✿ ثمّ انتسجت بالمنتسج

11- فإذا اقتصدت ثم انعرجت ✿ فبمقتصد وبمنعرج

حيث نقرأ عددا مكثفا من الوحدات الصوتية المتماثلة تماثلا تاما، ففي البيت السابع تماثل صوتي تام في هيئة تصويتها وفي مددها الزمنية، وفي الثامن تماثل صوتي تام بين الوحدات بين: "ذوو سعة" و "ذوو حوج"، وفي الثامن تماثل صوتي تام بين الوحدات الصوتية: "نزولهمو" و "طلوعهمو" في الشطر الأول، وبين "إلى درك" و "إلى درج" في الشطر الثاني، وفي التاسع تماثل صوتي بين(معايشهم وعواقبهم)، وفي الحادي عشر تماثل صوتي تام بين: "اقتصدت" و "انعرجت" في الشطر الأول، وبين "بمقتصد" و"بمنعرج" في الشطر الثاني، بينما البيت العاشر قد شذ عنها في ذلك التماثل الصوتي، على الرغم مما فيه من تماثل اشتقاقي مثل: "حكم" و "حكمت" ومثل: "نسجت" و "انتسجت" و "المنتسج" وهي وإن كانت لا تخلو من إيقاع ملحوظ في صوامتها المتجانسة، إلاّ أنها تخلو من المجانسة الصائتة التي استمازت بها الوحدات الصوتية الأخرى في قطوعها هيئة وعداً ومددا زمنية، مما جعلها، على ما هي عليه من نظام واتزان و ترجيع متماثل، تقوم بوظيفة تمييزية إيقاعية ونغمية، فضلا عن أدائها لوظيفتها التعبيرية،التي تثير و تنبه إلى ما تؤمه تلك الوحدات من معان و تضمه من مشاعر.

وإذا جئنا إلى البيت الثاني عشر والثالث عشر، من هذه "المنفرجة"، لا نجد فيهما شيئا من التماثل في قطوع الوحدات الصوتية يحسن الوقوف عليه، إلاّ ما جاء فيهما من ترجيع اشتقاقي للمادة اللغوية "حجج" في قوله: "حجج" و "حجج" و "حجا" مما لا شك في إيقاع صوامته المتجانسة، ولكن ليس فيها من الجناس الصوتي ما يستقيم منه نظاما مرجّعا ولا إيقاعا، حتى نجيء إلى ما بعدهما من الأبيات حيث يقول ابن النحوي:

14- وإذا انفتحت أبواب هدى ✿ فاعجل لخزائنها ولج

15- وإذا حاولت نهايتها ✿ فاحذر إذ ذاك من العرج

16- لتكون من السبّاق إذا ✿ ما جئت إلى تلك الفرج

17- فهناك العيش و بهجته ✿ فلمبتهج ولمنتهج

18- فهج الأعمال إذا ركدت ✿ فإذا ما هاجت إذن تهج

19- ومعاصي الله سماجتها ✿ تزدان لذي الخلق السّمج

20- ولطاعته وصباحتها ✿ أنوار صباح منبلج

حيث نقف كذلك، على عدد لا يستهان به، من الوحدات الصوتية طويلة المدة، المترددة ترددا متجاوبا ومتناغما بفضل ما هي عليه من نظام متماثل تماثلا تاما في مثل قوله: "و إذا – فاعجل" في البيت الرابع عشر، نظير قوله: "و إذا – فاحذر" في البيت الخامس عشر، وفي مثل قوله: "لمبتهج" و"لمنتهج" في البيت السابع عشر، وفي مثل قوله "سماجتها" و "صباحتها" في البيتين الأخيرين، وما عدا ذلك، توجد ألوان أخرى من التماثل في الوحدات الدالة مثل الجناس في قوله :"هج و هاجت و تهج" و في قوله: "سماجتها والسمج" و " صباحتها وصباح" مما لا نصيب فيه للتجانس الصوتي بين قطوع وحداته، لكن إذا ضمت الوحدات الدالة المتجانسة بإيقاعها، إلى الوحدات الصوتية المتجانسة في هيئة مقاطعها وعددها، بما يتولد عنها من إيقاع، لألفينا بذلك متن المنفرجة مجلبة كبيرة للإيقاع الداخلي الذي يوفر لها عنصر إثارة إيقاعي قويّ، يكون في مستوى عنصر الاستجابة القوي الذي يرومه الناظم من وراء ذلك.

وعلى ذلك النهج، المتراوح بين مظاهر إيقاع الوحدات الصوتية الطويلة المدة تارة، وإيقاع الوحدات الدالة المتجانسة في صوامتها تارة أخرى، تجري المنفرجة بإيقاعاتها الداخلية إلى نهايتها التي حشد لها لونا

أخر من الوحدات الصوتية، جعله ينتظم، بالصلاة والتسليم، من أسماء هداة البشرية، انتظاما متوازنا متماثلا كما في قوله:

36- صلوات الله على المهدي ۞ الهادي الناس إلى النّهج

37- وأبي بكر وسيرته ۞ ولسان مقالته اللّهج

38- وأبي حفص وكرامته ۞ في قصّة سارية الخلج

39- وأبي عمرو ذي النورين ۞ المستحي المستحيا البهج

40- وأبي حسن في العلم إذا ۞ وافى بسحائبه الخلج

حيث حرص الناظم على أن تجيء أسماء الخلفاء الراشدين – رضوان الله عليهم – في هيئتها الصوتية جيئة منتظمة ومتماثلة كلها، إلاّ ما كان من فتح عين الأخير منهم، والذي يمكن جواز تسكينه للمواءمة والمماثلة الصوتية مع غيره على النحو الأتي: " وأبي بكر – وأبي حفص – وأبي عمرو وأبي حسن" مع ما بها جميعا من تنوين، وذلك فضلا عما في الأبيات من حشد آخر للوحدات الدالة المتآلفة المتجانسة في بنية حروفها مثل قوله: "المهدي – الهادي" و "المستحي – المستحيا" مما يمكن دراسته في حيزه من المتجانس، ونخلص بذلك إلى أن ما انتظم لابن النحوي في منفرجته من الوحدات الصوتية طويلة المدة الزمنية، مما وقع ونغم فيها يضاهي منها ما اختلف و جاء على غير نظام فيظهر الفرق بينهما عند النطق بهما ظهورا متمايزا،و جمالية هذا الإيقاع بذلك،هي في وظيفته التمييزية على ما تجيء عليه وحداته في الكلام من نظام و انتظام صوتي متماثل و متوازن،ينتج عنه بالضرورة إيقاع و نغم،و في وظيفته التعبيرية التي تعمل على الإثارة و التنبيه إلى ما تضمه تلك الوحدات من معان و تشمله من مشاعر مصاحبة،فتؤكد عليها أكثر من غيرها من المواضع التي ترسل فيها الكلام.

ثانيا - في إيقاع القوافي التقليدية و جماليتها:

1- في حد القافية

2- في القوافي الممتدة الأزمان وجماليتها

3- في القوافي القصيرة الأزمان وجماليتها

4- في القوافي المقيدة الأزمان وجماليتها

1 – في حد القافية:

اختلف علماء العروض في تحديد القافية، وقد رجحت تقديم رأي أبي موسى الحامض الذي يرى أنها هي "ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت"[18]، وقد أعجب ابن رشيق بهذا الرأي، فحسب أنه هو رأي الخليل بن أحمد نفسه، فقال "وهذا كلام مختصر مليح الظاهر، إلاّ أنه إذا تأملته، كلام الخليل بعينه، لا زيادة فيه ولا نقصان"[18]، وقد تأملناه كما أمر، فلم نجده كذلك هو نفسه ما ذهب إليه الخليل[19].

ذلك لأن رأي الخليل نابع من الوزن نفسه، الذي استنبطه من الشعر، إذ القافية عنده هي بعض التفعيلة الأخيرة، وهي بالضبط تبدأ "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[20]، ففي تفعيلة "الطويل" الأخيرة مثلا: "مفاعلين" تنحصر القافية في المقطعين الأخيرين: "عي لن"، وفي الكامل: "متفاعلن" تنحصر القافية في المقاطع الثلاثة الأخيرة: "فا ع لن"، وبذلك فإن القافية قد تتسع وقد تضيق عندما تترجم إلى لفظ، فقد تكون كلمتين، وقد تكون كلمة وبعض كلمة، وقد تكون كلمة، و قد تكون بعض كلمة فقط[21]، في حين تظل مقاطع القافية "عي لن" أو "فا ع لن " على حالها تقفو أثر ما سبق منها أو ما لحق وهي لا شك قافية، ولكنها "تفعيلية" إن جاز التعبير، أي إنها نابعة في تحديدها من التفاعيل، أو الإطار الخارجي للقصيدة الذي هو بحرها، وليس من ظاهر اللفظ.

غير أن الرأي السابق على رأي الخليل، مبني على أساس ما يظهر في اللفظ الأخير من تكرار لحرف أو أكثر، مما يلتزم الشاعر تكراره، فقد يكون حرف روي واحد، وهو أقل ما يمكن أن يلتزمه الشاعر، وقد يكون حرفين، وقد يكون أكثر، مثلما جاء في لزوميات المعرّى، و القارئ أو السامع لقصيدة ما، لا يتوقع تكرار قافية الخليل لاختلاف

الأحرف الناطقة بها، وإنما يتوقع تكرار قافية "أبي موسى الحامض"، وبذلك يكون الخليل قد ألحق القافية بالوزن، ويكون أبو موسى الحامض قد ألحقها بالجرس أو الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو رأي فيما نرى أصوب من رأي الخليل، لأن قافية الخليل لا تعلن إلاّ عن نفسها، ولا تعلن عمّا تكرر من الأحرف المقفاة، ولا تعلن عمّا تحدثه هذه الأحرف الملفوظة والمكررة من إيقاع، في حين فإن قافية أبي موسى تعلن عن نفسها بعد كل حين إعلانا موقعا، كما تعلن عما خضعت إليه من مقاطع التفعيلة الأخيرة، ذلك لأن تمظهر القافية يكون أبدا في حروفها وليس في تفاعيلها، وذلك هو بالتقريب الرأي نفسه الذي ذهب إليه الأستاذ إبراهيم أنيس حين قال: "ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردّدها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن".[22]

2 – في القوافي الممتدة الأزمان و جماليتها:

وإذا كانت القافية هي ذلك كذلك، فإنه لا ينبغي أن ننظر إليها على أنها "ليست إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطار أو الأبيات من القصيدة"، نظرة مجردة من الوظيفة الجمالية والدلالية، أو من ذاتية الشاعر وانفعالاته بها، فالشاعر الذي يجهد نفسه، ويحاول أن يقدم عنصر الروعة الموسيقية، وعنصر المتعة، إذ هما عنصران للإثارة، بما يتردد من إيقاعات القافية، فإنه لا يقدم كل ذلك للسامع هباء، ولكن من أجل أن ينتظر منه استجابة وانفعالات تكون في مستوى ذلك العنصر الهام من الإثارة.

والقافية بذلك هي من أهم العناصر في القصيدة التي تقدم متعة موسيقية، ولكنها في الوقت نفسه، هي من أهم العناصر الصوتية التي يعلن من خلالها الشاعر عن انفعالاته النفسية إعلانا موقعا، ومع أن جل الصوامت صالحة للتوقيع والإثارة، إذا تكررت قوافي للقصائد، فإن الشاعر يختار منها ما يلائم أحواله وانفعالاته النفسية، فبعضهم يختار الياء الممتدة المحاكية للنجدة والاستغاثة، وبعضهم يختار الدال المدوية بانفجارها لأحواله النفسية المتفجرة في فضاء القصيدة، وبعضهم يختار غيرهما مما لا شك في إثارتها لانفعالات مصاحبة لدلالة النص الكلية، ويأتي على رأسها القوافي الممتدة الأزمان التي امتدت وطالت بالإشباع أو بأحد أصوات اللين.

ومن ذلك ما نقرأه للشيخ محمد بن علي آبهول المجاجي "- 1008هـ" الذي نجده قد اختار قافية السّين لإحدى قصائده والتي يقول فيها[23]

1- لقد فاز أهل الجدّ والوفا ۞ فحول رجال الله في حضرة القدس

2- أجل دأبهم حبّ الإله وطوعه ۞ وقد أعرضوا زهدا عن الجنّ و الإنس

3- وأنفسهم تسمو على كل رتبة ۞ وغابت عن الأكوان والعرش والكرسي

4- فليس لهم في غير ذي العرش مطلب ۞ وما عندهم سوى التلذّذ بالأنس

لقد حاول الشيخ المجاجي – رحمه الله – أن يجتلب لسينيته عنصر الروعة والمتعة الموسيقية، ما استطاع إلى ذلك سبيلا، ونعني بهما عنصر "الإثارة" بما خص به قصيدته من قافية السّين المطلقة، وإن كانت لا ترقى إلى جودة مشهور السينيات، كسينية البحتري مثلا[24] الذي وفر لها عنصر الإثارة الإيقاعي، بما حظيت به من تكثيف وتجميع لأحرف الصّفير[25]، كالصاد والسّين، وأصوات اللين التي طالت حركتها وثقلت، داخل البيت بله القافية، في حين فإن المجاجي في سينيته هذه، لم يكن

فيها شاعرا محترفا، ولا صاحب صنعة شعرية كالبحتري، بقدر ما كان مرابطا وصاحب اعتقاد صوفي في الأولياء والمصلحين الصالحين، فاهتم باجتلاب اللفظ ذي الأصوات الصفيرية التي يمكن لها أن تتجاوب وتتناغم مع صوت القافية الصفيري.

ولكنه – مع ذلك – فكثيرا ما تستقيم له هذه الأصوات على الاجتماع في البيت والبيتين، بعضها أكثر صفيرا "كالسين والزاي و الصاد"[26]، وبعضها أخفت حفيفا "كالثاء والذال والشين والظاء والفاء"[26]، وهي في اجتماعها تتجاوب مع القافية السّينية التي تعد من أعلى الأصوات صفيرا على الإطلاق، وهو ما نلحظه في البيت الأول، إذ اجتمعت له أصوات الصفير في الفاء أربع مرات، وفي الزاي و الصاد مرة لكل، وهما أختان للسين في امتداد حفيف الصوت، وفي البيت الثالث اجتمعت له السّين مرتين بالإضافة إلى سين القافية، والشين مرة والفاء مرّة، وفي البيت الرابع اجتمعت له السّين مرّتين بالإضافة إلى سين القافية، والفاء مرتين، والذال ثلاث مرات، والسّين مرّة، وكلها أصوات صفيرية أو حفيفية، ولا نعدم وجود مثلها في بقية أبيات القصيدة التي بلغت اثنين وثلاثين بيتا[27].

لكن الذي نلاحظه في هذه القصيدة، أن السين "القافية" هو الصوت الذي يغلب تردده فيها، وهو الصوت الذي يتوقع السامع ترجيعه بعد كل حين من الزمن، وهو الصوت الرخو المهموس[28]، الذي يضفي على القصيدة كلها إيقاعا مهموسا حين الأداء، وهو الصوت الذي يعد من بين الأصوات الطويلة لطبيعته الصفيرية أو الحفيفية الإحتكاكية[29]، فمدة النطق به أطول من مدة النطق بصوت آخر انفجاري كالدال مثلا، ومما زاد في طوله هو إطلاقه ثم إشباعه بصوت لين طويل هو الياء و الذي قد يزداد تمديده الزمني بواسطة الأداء عند الإنشاد.

وتلك الصفات كلها جعلت القافية تستميز بالبطء الزمني الممتد، ومما زاد في بطئها، وامتداد النطق بها، هو احتباس الصوت قبل السين بالسكون الذي التزمه الشاعر في كل القافية، ثم إطلاقه كله سينا دفعة واحدة، فيطول بذلك الاحتكاك والحفيف، ويطول معه صوت السّين، فيثاقل تبعا لذلك الإيقاع ثقلا وئيدا أكثر من ثقل الأصوات الداخلية قبلها، على الرغم من ثقلها هي بدورها، بما اجتلبه لها الشاعر من الأصوات اللينة الطويلة، مثل: " فاز – الوفا – فحول – رجال - الله – الخ " إذ زاد ذلك إيقاع القصيدة ثقلا على ثقل، فناسب ثقل الإيقاع، ثقل حال الذات الصوفية التي تشعر بالفرق والغياب في كامل القصيدة، في مقابل شعورها بجمع الغير "رجال الله" وحضورهم في كامل القصيدة أيضا، وهو الشعور الذي يبعث في المتلقي نوعا من القبض، ويبتعث منه نوعا من الشفقة على الذات المغتربة.

وبذلك يتبين لنا أن المجاجي حاول أن يوائم بين وحدة الإيقاع أو عنصر الإثارة الإيقاعي، ووحدة الشعور السائد في القصيدة، أو قل: حاول أن يناسب بين "جهتي المسموعات والمفهومات"[30] على حد تعبير حازم القرطاجني، وقد تنبه بعض الفلاسفة القدماء إلى أن "الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكلة للشجن والحزن"[31]، وكذلك ألفينا المجاجي يوقع في سينيته توقيعا بطيئا ثقيلا، يناسب حال الصوفي الحزين الغائب عن الحضرة، وعلى ذلك فإن جمالية إيقاع القوافي الممتدة الأزمان، كامنة في المشاكلة والمطابقة، مطابقة المسموعات التي انتظمت انتظاما ممتدا ثقيلا، بوصفها بنية لسانية، للمفهومات التي انتظمت في نسيج القصيدة انتظاما غيابيا حزينا متثاقلا، بوصفها بنية نفسية.

وجمالي إيقاع القوافي البطيئة الثقيلة هذه، المطابقة للأحوال الصوفية الغيابية التي تقع من نفس الصوفي موقعا ثقيلا حزينا، لا نجدها قد تحققت في سينية المجاجي فحسب، ولكن نجدها تعم أغلب القصائد

الصوفية التي أخضعناها لهذه الدراسة، والتي غالبا ما يشكو فيها أصحابها من حال الفرق الأول، ويحنون شوقا إلى الجمع والتواصل الروحي، فمن ذلك يائية أبي مدين شعيب التلمساني، التي بلغت أربعة عشر بيتا، والتي نجتزئ منها قوله[32]:

1- لست أنسى الأحباب ما دمت ✿ مذ نأوا للنوى مكانا قصيّا

2- وتلوا آية الوداع فخرّوا ✿ خيفة البين سجّدا وبكيّا

3- ولذكراهم تسيح دموعي ✿ كلما اشتقت بكرة وعشيا

4- وأناجي الإله من فرّط وجدي ✿ كمناجاة عبده زكريّا

5- وهن العظم بالبعاد فهب لي ✿ ربّ باللّطف من لدنك وليّا

6- واستجب في الهوى دعائي فإني ✿ لم أكن بالدعاء ربّ شقيا

وبذلك تمضي أبيات القصيدة إلى نهايتها، محاكية لسورة مريم في مبناها ومعناها، وذلك لما يظهر بجلاء من المماثلة العجيبة بين مبنى السورة المتميز بفواصلها المتوازنة، والمنتهية بالياء الممدودة التي يمتد معها الإيقاع والنغم امتدادا بطيئا ثقيلا، وبين معناها الشجي الحزين الذي يسترسل في السورة على لسان زكريا عليه السلام مناجيا ربّه متخشعا له، فكذلك الأمر بالقياس إلى قصيدة أبي مدين، جاءت في مبناها محاكية لمبنى السورة، من حيث قافيتها الممتدة البطيئة الثقيلة المنتهية بالياء الممدودة، وجاءت في معناها محاكية لمعنى السورة، من حيث شجوه ومعاناته وشوقه إلى التواصل الروحي، وحينئذ فمنبع الجمالية في كلّ، قد انبجس من المماثلة والمطابقة بين المبنى في امتداده الزمني وثقله، وبين المعنى في شجوه ومناجاته و حزنه.

ومن ذلك يائية محمد بن عبد الرحمن الأزهري، الجزائري المولد والوفاة "- 1208هـ" مؤسس الطريقة الرحمانية في الجزائر، التي سماها

الناظم: "تحريك الساكن، وتهييج الشوق الكامن، في زيارة طيبة ومن بها ساكن"، والتي بلغت خمسة وثلاثين بيتا، نجتزئ منها قوله[33]:

1- دعاني الهوى و الشوق أقلق ما بيا ۞ وحادي الركاب حنّ بالعيس غاديا

2- فحرّك منّي في حشاي سواكنا ۞ إلى ساكن الحمى وهاج فؤاديا

3- وطار قلّبي من شجوني شجونه ۞ وفاضت دموعي من عيوني سواقيا

4- شغفت بدار لو يساعدني الهوى ۞ بزورتها أعطيت نفسي وماليا

5- وبعت العزيز في الأعز وإنه ۞ أعز وأغلى من نفيس حياتيا

6- وما الحبّ حتى يسلم العبد نفسه ۞ ويسمع من يفنى بما كان فانيا

حاول الشاعر أن يجتلب عنصر الإثارة الإيقاعي المناسب لمشاعره، فاستقام له ذلك في مجمل القصيدة بعامة، وفي قافيتها اليائية بخاصة، وهي القافية التي تذكرنا بيائية مالك بن الريب المشهورة[34]، ولا شك أن الشيخ الأزهري يكون قد اطلع عليها، فنسج قصيدته على منوالها، إذ اختار مثله بحر الطويل ميزانا والياء الممدودة قافية لها، بل نجد كثيرا من ألفاظ القافية هي عينها ألفاظ قصيدة ابن الرّيب، مثل قولهما: "" غاديا – دعائيا – ماليا – ركابيا" وغيرها، كما أن وحدة الشعور في القصيدتين واحد، هو الشعور بالاغتراب و النوى في كل منهما.

ولعل الذي شهر قصيدة مالك بن الريب، لم يكن في جودة قافيتها فحسب، بقدر ما كان ذلك فيما حيك حولها من أخبار، منها أن الشاعر رثى نفسه وهو يعاني من سكرات الموت بهذه اليائية، فاكتسبت القصيدة بذلك جلالا في المفهوم، قبل أن يثيره على المماثلة جمال المسموع، تمثل في عنصر إثارتها الإيقاعي الشجي، أي قافيتها، وإلاّ فما أكثر اليائيات، وما أكثرهن جمالا إيقاعيا، فما وصلن في الشهرة مرتبة قصيدة مالك بن الرّيب التي طبقت الأفاق، وليس في يائية الأزهري ما

وأغفل ذكرها حتى بعض من يعيبها، ومع ذلك ظلت مغمورة مطمورة، على كثرتهم في الجزائر، ترجم له[35]، واشتهر الأزهري بين الطرقيين، بوصفه وليا واصلا، ولم تشتهر يائيته بين في هذه الفترة القديمة نسبيا، لاهتمام الناس بجلال اليائيات على قلة جيدها في هذه الفترة أيضا، أكثر من اهتمامهم بجمال شعرهم، وربما نجد منظومة الأولياء، على الرغم من أن المنظومة الأخضري[36] أكثر شهرة من يائية الأزهري، وأن اليائية فيها من ماء الشعر ما ليس فيها من الشعر إلاّ الوزن والروي، ذلك لأن أبعدها من حيز المنظومات، وأدخلها في حيز القصائد الشعرية، كان يجتذبهم ما في الناس بعامة و المريدين بخاصة، وفي الأغلب الأعم، أكثر مما كان يجتذبهم ما فيه من النظم من معان صوفية عارية جافة، ماء الشعر ومغانيه.

ومن أهم ما يجتذب ذائق الشعر الصوفي القديم، في قصيدة عبد الرحمن الزهري، هو قافيتها اليائية المتبوعة بألف الوصل، وهي الألف التي من شأنها أن تطيل زمن النطق بالياء، وتمتد به امتدادا بطيئا ثقيلا، مما يجعل إيقاع قافية القصيدة يمتد امتدادا بطيئا ثقيلا أيضا، ومما زاد القافية جودة واتقانا وثقلا جميعا، هو التزام الشاعر بألف التأسيس، ثم التزامه بالدخيل الواقع بين حرف الروي الموصول، وألف التأسيس[36] فاصلا به بين صوتين ممتدين كما في "غاديا"، وكأنه أراد به أن يكون الصوت الممتد صوتين اثنين، لا صوتا واحدا كما هو كذلك في يائية أبي مدين السابقة، ومن التأوه والصّياح تأوهين وصياحين متتابعين في امتدادهما وثقلهما وتوازنهما المستميز.

ولذلك حق لمثل هذه القافية أن تسمى، بين القوافي، قافية "غنية" كما دعاها أحد الباحثين[37]، لما بها من غنى في الأصوات المتكررة في مددها الزمنية عند النطق بها، والتي بلغت ثلاثة مقاطع كاملة "غاديا"

ماليا – فانيا – الخ" طال اثنان منها وقصر ما بينهما، وكأن الشاعر قصد بذلك إلى تغليب عنصر المسموع على عنصر المفهوم في قصيدته، بل في قافيتها، وقد استقام له ذلك إلى حدّ بعيد، فلا نجد انفصاما بين دلالة المسموع والمفهوم، بل تناسبا متكاملا، يحيل فيهما المسموع البطيء الثقيل على المفهوم المثير للشجن والحزن والاغتراب.

ونلاحظ أن هذا المسموع أو عنصر الإثارة البطيء الثقيل في بطئه، لا يتركز في القافية فحسب، ولكنه شمل القصيدة كلها، بما اشتملت عليه من كثرة في توظيف الأصوات اللينة الطويلة، ويكفي للدليل على ذلك، أن نراجع البيت الثالث، حيث بلغت الألفاظ التي بها أصوات لين أكثر بكثير من الألفاظ التي تخلو منها بل لا نجد لفظا واحدا يخلو منها ما عدا حرفي الجر "من" ، ومثل هذا الحكم ينطبق على بقية أبيات القصيدة بنسب متفاوتة، وحتى الألفاظ التي خلت من أصوات اللين الممتدة، والتي يفترض فيها أن تكون سريعة عند النطق بمقاطعها، قد طالت هي بدورها، لما ابتليت به من ثقل السياق الثقيل الذي عمّ القصيدة كلها، فجاء بذلك إيقاع القصيدة بطيئا ثقيلا، متناسبا متماثلا مع وحدة الشعور بالانفصام والاغتراب الذي عم القصيدة جميعا، ومن ثم نجدنا عند أعتاب مقالة الفارابي: "إن الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكله للشجن والحزن"[38]، وهذا التشاكل والتماثل بين المبنى والمعنى هو منبع الجمالية كذلك.

يوجد عدد آخر من شعرائنا المتصوفة، الذي أخضعنا شعرهم لهذه الدراسة، ممن طمح إلى توظيف القوافي "الغنية بكمية أصواتها المتوائمة، التي تستطيع أن تعطي ثراء نغميا إلى حدّ الامتلاء"[39]، والتي يحاكي الإيقاع أو المسموع فيها المفهوم ويماثله، منهم سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني المتوفى على الأرجح سنة 1088 هجرية، في رائيته التي نجتزئ منها قوله[40]:

1- دعني عذولي فإن القلب مسطور ✿ لما عليّ من الهجران مسطور
2- مالي أرى العين لا تهمى مدامعها ✿ والوصف في عصمة التسويف محجور
3- فما الحياة؟ وحبل المرء منفصم ✿ وما النجاة ؟ وقلب الأمن مكسور
9- يا عاذلي لو رأيت العيس في وله ✿ وللدليل أمام الرّكب تكبير
10- بكل محنية خضر "بلا ثقها" ✿ تدعو الركاب وسعي القوم مشكور
11- ما كنت تعذل في المحبوب عاشقه ✿ وقلبه كأكاف الرّحل مهجور

وهي القصيدة التي بلغت خمسة وخمسين بيتا، وقافيتها كما هو واضح من حرف رويها هي الراء المطلقة المشبعة بصوت لين هو الواو، الذي يسميه أهل العروض: "وصلا أو خروجا"[41]، وهو ملتزم في كامل القافية، وقد التزم الشاعر قبل حرف الروي مباشرة ردفا، يكون تارة واوا، وهو الأغلب الأعم في هذه القصيدة، إذ بلغ تكراره إحدى وثلاثين مرّة، ويكون تارة أخرى ياء، إذ بلغ تكراره أربعا وعشرين مرة، وقد سوغ العروضيون ورودهما معا في قصيدة واحدة، على اعتبار "أن الياء والواو من الممكن أن يتبادلا، بخلاف الألف"[42]، التي إذا ورد ت في قصيدة، فلا مناص من لزومها دون أن تتبادل الموقع مع الحرفين اللينين السابقين، على اعتبار الألف "أوضح في السّمع من حرفي المد الأخرين، ولأنها تتطلب للنطق بها زمنا أطول"[43] منهما، كما هو الحال في رائية المنداسي المفتوحة المجرى، والتي سنقف غليها بعد قليل.

وإذا ما حاولنا أن نوازن بين قافية المنداسي هذه، وقافية الأزهري السابقة، فسنجد -ظاهريا- أن قافية الأزهري اليائية، أكثر ثقلا في إيقاعها من ثقل قافية المنداسي الرائية، على الرغم من احتوائهما معا على صوتين طويلين، لكن الفرق الطفيف بينهما، كامن في أن قافية الأزهري، التزم فيها بتكرار ألفين، في حين التزم المنداسي بتكرار

واوين أحيانا، أو ياء وواو أحيانا أخرى، وقد سبقت الإشارة إلى أن النطق بالألف أكثر وضوحا وامتدادا زمنيا، من النطق بالواو أو الياء، ومع ذلك فإن هذا الفرق الطفيف بين أحرف اللين، والذي قد يرجع نصيب منه إلى طريقة الإنشاد والأداء، لا يمنع من القول: إن المنداسي قصد قصدا هو الآخر إلى إغناء قافيته، باعتبارها الصنعة التي تمثل عنصر الإثارة الإيقاعي الأكثر بروزا في القصيدة، بتكرار أكبر قدر ممكن من الأصوات المتجانسة، إذا أمعنا النظر فيها، وجدناها عبارة عن ثلاثة مقاطع صوتية: (مس/ طو/رو – مح/ جو/ رو- مك/ سو/ رو - تك/بي /رو – مش / كو / رو – الخ).

وذلك ما يجعلها تتساوى أو تتفوق من جهة الصوت المتآلف على قافية الأزهري ذات المقطعين الصوتيين الطويلين اللذين يتوسطهما مقطع صوتي قصير: "غاديا – ماليا – فانيا – وافيا – الخ"، ومن خلال هذه الموازنة يتضح لنا جليا، أن وعي المنداسي بما لإيقاع القافية الممتدة الأزمان، من أهمية وعلاقة بوحدة الشعور القلق والحزين في رائيته، فلم تعوزه الحيلة الفنية من أجل مدّ قافيته، وتثقيل إيقاعها، ثقل ما يروم نسجه وبثه من مشاعر الفقد والهجر والفرق الروحي، شعورا منه بأن "التعبير الشعري هو غالبا محاولة لخلق معنى لا تنفصل فيه دلالة المسموع عن دلالة المفهوم"[44] بل يتماثلان ويتفاعلان ليكونا بذلك منبعا للجمالية المنشودة.

ولمّا كان قد تشابهت قصائد المنداسي الصوفية في وحدة الشعور بالانفصال ثم الاغتراب، فقد ألفينا أغلب قوافيها متشابهة، من حيث إطلاقها وتمديد أزمان صوتها، بما اصطنعه لها من أصوات لين طويلة، مما ينتج عنها إيقاعات بطيئة، مثلما نقرأ ذلك في لاميته الآتية التي تشبه قافيتها قافية الرائية السابقة، والتي نجتزئ منها قوله:[45]

1- قف بدار الحبيب نبك الطّلولا ❁ قد ركضنا بالأمس فيها خيولا
2- هذه الدّار ليس بها من أنيس ❁ جرت الرّامسات فيها ذيولا
3- أين تلك القباب منها اللواتي ❁ عهدت للنفوس فيها ظلاً ظليلا
4- أين أربابها لدى الزّمن الغمض ❁ ومن كان بالشؤون كفيلا

فقد جعل لها المنداسي – مثلما هو واضح- اللام رويا، ولزم الألف وصلا أو خروجا، والواو أو الياء قبل الروي مباشرة ردفا، كيما يطيل من زمن أصوات القافية، ويعدد زمن النطق بها ويمدده تمديدا بطيئا، مما يجعل الحركة الإيقاعية في القصيدة كلها تتسم بالبطء والثقل، ومما زاد في ثقلها ،ما وظفه الشاعر من أصوات لين طويلة في مجموع أبيات اللامية، تتجاوب فيما بينها تجاوبا بطيئا، ينذر القارئ بالتريث والتمهل عند الأداء، ويبعث فيه روح التأمل والتدبر، مثل الإيقاع في ذلك كمثل المفهوم، يحيل الإيقاع البطيء على التمهل، ويحيل المدلول الكلي على التأمل، فيتوافق التمهل والتأمل ويتناسب، إذ لا تأمل بلا تمهل، ولا تمهل يخلو من تأمل، وبذلك فإن إيقاع القافية الثقيل، ليس إيقاعا صرفا يقرع الأسماع ببطئه فقط، وينتظر السامع بشوق ترجيعه من حين إلى آخر لمجرد المتعة الموسيقية فحسب، ولكنها إلى جانب ذلك تثير مشاعر المتلقي، مثلما يثيرها المفهوم أو المدلول أيضا ،لأن القافية ليست إيقاعات مجردة، بل هي إيقاعات أو عنصر إثارة، وهي في الوقت نفسه مدلولات معينة، أو فلنقل: إنها المدلول الأكثر توقيعا في القصيدة، والأكثر "صلة بالجانب الانفعالي للإنسان"[46]، ولأنها كذلك العنصر الإيقاعي الأكثر ترجيعا وترقبا في القصيدة كلها.

والحقيقة أن المدلول أو المفهوم العام في القصيدة، هو الذي يلون إيقاع القافية أو المسموع فيها، بلونه ويكسبه دلالته، وأن القافية، بل

إيقاعها هو الذي يلون المفهوم بدقاته، فيوصلها إلى نفس السامع إيصالا منظما موقعا، فالإيقاعات المجردة من المفهوم، مهما كانت بطيئة أو سريعة، تبقى مجرد أصوات أو قرقعة تصل إلى الأسماع فتنبهها، دون أن تجد لها استجابة وجدانية أو انفعالية، لكن هذه الإيقاعات تصبح لها وظيفة التنبيه والتحفيز الحقيقية، متي كان لها مفهوم تلبسه ويلبسها، فإذا جاز أن نسمي المفهوم جسما فإن المسموع روحه، ومن ثم يجوز لنا القول: إن القافية هي المدلول الأكثر إيقاعا وإثارة في القصيدة، بل هي "حوافرها"[47] الأكثر توقيعا وإثارة للسّمع والأكثر دلالة في الوقت نفسه، لأنها الفواصل التي ينتهي بها وإليها المفهوم – المسموع في دفقاته الشعورية المتلاحقة، بعكس القصيدة الحرّة التي لا قوافي لها، فكأن لا حوافر لها، فهي من الزواحف أقرب منها إلى ذوات الحوافر في الإيقاع، وليس معنى هذا التشبيه تنقيص من قيمة الإيقاع في القصيدة الحرة الجيدة، بل للإشارة إلى أنها تكاد تخلو من الفواصل المنذرة بالنهاية، على العكس من القصيدة التقليدية، التي توقع في خواتم أبياتها، أكثر مما توقع في ثناياها، ولذلك ليس عبثا أن وجدنا الشعراء يفتنون في صنع قوافي قصائدهم ويخضعون صنعتها للشعور العام السائد في القصيدة.

فلامية المنداسي الآنفة الذكر بطيئة المسموع حقا، لكنه لم يتسم بالبطء والتمهل من تلقاء نفسه فقط،بل طبيعة المفهوم التأملية والمأساوية، هي التي تبعث على الروية والتمهل، عند الأداء، فتستدعي من القوافي ما يناسب الروية والتمهل ويبطئ الحركة الصوتية ويتثاقل بها، وإمعانا من الشاعر في ذلك، لم يكتف بإجتلاب حرف الروي "اللام"، بل التجأ إلى حيل فنية عروضية يبطئ بها حركة الروي مثل ألف الوصل أو الخروج والردف، وهما معا من أحرف اللين البطيئة الحركة والممتدة الأزمان، لاحظنا ذلك كله في لامية المنداسي، وقبلها في رائيته، ويمكن أيضا ملاحظته في نونيته التي نجتزئ منها قوله[48] :

1 – متى أصحو للزّمان ولي شؤون ۞ معطلة، وقد عرض المنون
2 – أروم من الحبيب وصال يوم ۞ ولم يسمح به الزمن الخؤون
3 – تضعضع للنّوى جند اصطباري ۞ وحلّ بمهجتي الدّاء الدّفين
4 – يبيت القلب في سجن التأسي ۞ تقلّبه على الجمر الشجون
5 – ومعين الشوق منتظر لوقت ۞ وقد غلقت من الدّين الرهون
6 – فلي كبد على النّار تصلى ۞ وشكل للنّوى أبدا حزين
7 – جفوني في خضم الدّمع غرقى ۞ ولم أدر للخلاص متى يكون

وهذه النونية التي بلغت زهاء ستة وخمسين بيتا، هي في نعوت قافيتها كاللامية السابقة، إلاّ أن روي اللام، جعل المنداسي الفتح له خروجا، وألف الإشباع وصلا، أمّا الردف فهو هو في اللامية كما في النونية، يكون تارة واوا ويكون أخرى ياء، وبذلك قد يكون ثقل اللامية، أكثر قليلا من ثقل النونية هذه، إذا صح أن "ألف الوصل أوضح في السّمع من واو الوصل، وأنها تتطلب للنطق بها زمنا أطول"[49].

ولكن مهما كان أمر بعض التفاوت الأصلي بينهما في الثقل، فإن تجاوب وجدان القارئ مع الإيقاع أو عنصر الإثارة، هو الذي يمكن أن يعوض في نسب الإطالة والثقل الذي لا قانون له يحكمه حكما دقيقا، لأن الأداءات تتعدد، والتجاوب مع إيقاع القوافي يتباين، فكلما كان القارئ أكثر انسجاما مع المفهوم الصوفي لهذه النونية، يمكن القول إنه يكون بذلك أكثر انسجاما مع المسموع، فيقرأ قراءة تعبيرية، قد يمطط من ضم الخروج في النونية بمقدار ما يمدد من فتح الخروج في اللاّمية السابقة، وبذلك يعبر المسموع عن الحالة الانفعالية، وفق ما وقر المفهوم في الحالة النفسية، فالصوت "يكتسب صفته مما هو جار في النفس فعلا"[50]، فإذا لم يجر المفهوم من النفس مجرى الدم من الجسد، فلن يكون للمسموع منها موضع يوقع عليه وينغم.

والشعر الوجداني في عمومه، يجد غالبا لنفسه موقعا من نفس القارئ أو استجابة منه، كلما جاد نظمه: مفهومه ومسموعه، لأنه – وبخاصة منه الشعر الصوفي – يعبر عن مأساة الإنسان الوجودية، ونونية المنداسي كما نلاحظ هي من هذا القبيل، الذي ينطبق مفهومه على كل ذات إنسانَية تتطلع إلى اكتشاف الحقيقة المطلقة، التي لا تنكشف، ومن ثم ألفينا قصائد المنداسي طالت بأبياتها، وطالت شجونها وأحزانها، وطالت معها قوافيها، وسواء أقلنا عندئذ :إن مشاعر الشجن والحزن مشاكلة "للإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان" أم قلنا: إن "الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان" مشاكلة لمشاعر الشجن والحزن. فالأمر سيان، مادام المفهوم الحزين – كما هو في نونية المنداسي- هو في الوقت نفسه مسموع مثقل بالحزن أيضا، لأن الإيقاع، فيما نرى، بوصفه نظاما من الدوال، يتلون بألوان المدلول الكلي ويتصف بصفاته.

ولذلك ألفينا المنداسي حريصا، في جل قصائده، على بث النظام الإيقاعي البطيء الثقيل في حركته، المماثل لأحوال القبض والفقد والحزن الصوفية، بادعاء أن "حوافر" القصائد، البطيئة الإيقاع، تناسب مثل هذه الأحوال، أكثر مما تناسبها "الحوافر" ذات الإيقاع السريع مما يناسب أحوال التمكين والبسط والسرور، قرأنا ذلك الثقل في الإيقاع، المتماثل مع المدلول، في الرائية كما في اللامية والنونية، ونقرأه كرّة أخرى في رائيته الأخرى، المفتوحة المجرى، والتي نجتزئ منها قوله[51] :

1- كيف يسلو؟ من كان للحبّ دارا ۞ وتسربل أنينه حيث دارا
2- أوّل الأمر كان للحبّ جارا ۞ فاستوي الحبّ بعد ذاك فخارا
3- وادّعى أولا من الوجد قربا ۞ وتأخر لم يجد إنكارا
4- فعليه من السّقام شهود ۞ تقتضي عن أموره الإقرارا

وهي القافية التي يمكن لها أن تكون أثقل قوافي قصائد المداسي السابقة، إذا صحت مقالة علماء الأصوات التي تذهب إلى أن ألف المد " أوضح في السمع من حروف المد الأخرى، ولأنها تتطلب للنطق بها زمنا أطول"[52]، ولم يكتف المنداسي بلزوم ألف الوصل أو الخروج في قافيته فقط، بل زاد على ذلك، فلزم ردفا جاء قبل حرف الروي مباشرة، أي إنه لزم مقطعين طويلين مفتوحين في كامل رائيته، لا مقطعا مفتوحا واحدا، وهو بذلك قد ضاعف من ثقل قافيته هاته، ومدد زمن النطق بها، أكثر من أيّ كلمة أخرى في البيت، باستثناء بعض ما يشابه منها القافية مثل: دارا- جارا، مما جاء منها في حكم التصريع وهو قليل.

وبذلك الصّنيع فقد ناسب ثقل القافية وبطء حركتها عند النطق بها، حال الذات الصوفية المثقلة بأحزان الفقد والفصل، بل يرى بعض الباحثين: "أن القافية المطلقة المفتوحة الخروج كالصياح، لأنه ألف ممدودة طويلة"[53]، والحق أننا نشعر بوصفنا متلقين، بنوع من الاستصراخ والاستنجاد، مع القوافي المفتوحة الخروج التي مرّت، مثل يائية الأزهري، ولامية المنداسي ورائيته هاته، أكثر مما نشعر بذلك في القوافي المضمومة أو المكسورة الخروج، لأن الصياح والاستصراخ والاستنجاد، عادة ما يصدر بالأصوات المفتوحة الممتدة أزمانها.

وإذا ما راجعنا الآن بقية القصائد الصوفية التي خضعت لهذه الدراسة، فسنجد جل قوافيها مطلقة، متماثلة في ذلك مع حال الغياب الغالب فيها أيضا، وإذا لم يكن في العربية من الأصوات المتميزة "بقيمتها الموسيقية"[54] إلاّ ثلاثة هي أصوات المد: الألف والواو والياء[55]، وعلمنا من ذلك أن "الشاعر العربي يتصرف في نغمات محدودة"[56]، لكي يوائم بين المفهومات والمسموعات ويماثل، عرفنا كم هو محتاج إلى الحيل الفنية، لصناعة اللحن المناسب لوحدة الشعور، بهذا العدد الضئيل من أصوات

اللين، إذا قيس بعدد الأصوات الساكنة أو الصامتة، وقد ألفينا أصوات اللين الطويلة، في القوافي السابقة، قد تنوعت تركيباتها، لكنها في مجموعها، كانت ألصق بقوافي القصائد ذات المشاعر الحزينة، تقوم فيها بوظيفة جمالية أساسية تمثلت في تثقيل حركة إيقاعها، وبناء على ذلك جاءت أغلب قوافي القصائد الصوفية مطلقة، بل إن الإطلاق في كثير منها لم يكف الشاعر لتثقيل حركة الإيقاع، فلجأ إلى التزام أصوات مد إضافية كالتأسيس والردف، بله "مجرى الإطلاق الذي يولد بالضرورة ألفا أو واوا أو ياء"[57].

فمن القوافي المماثلة للسابقة في غناها الإيقاعي الثقيل المناسب للمفهوم الحزين، والتي نكتفي هنا بالإشارة إليها، نجد: ميمية[58] محمد بن أحمد الشريف الجزائري "كان حيا سنة 1154 هـ"، الذي التزم في قافيتها بمقطعين طويلين على النحو الآتي: "مقام- مدام- عظام- حمام- الخ"، ومنها جيمية[59] سيدي بن عليّ المتوفى حوالي سنة 1169 هـ، الذي التزم في قافيتها بمقطعين طويلين على النحو الآتي: "علاجي – داج- سراجي- يفاجي – مزاجي- هياجي- الخ"، وكذلك الأمر بالقياس إلى عينيته[60] على النحو الآتي: "ولوعي – نزوعي- ضلوعي- هجوعي –إلخ"، وأيضا في ميميته[61] على النحو الآتي: "سقام- مستهام- لا تزام – المقام- الغرام- الهيام- الخ"، وأما لاميته[62] فقد التزم فيها بمقطعين طويلين، يتوسطهما مقطع قصير، جعل حرف اللام رويا، والهاء وصلا له على النحو الآتي: "خياله- زلاله- ذباله- خباله- شماله- آماله- الخ"، ومثلها بائية[63] محمد بن الشاهد الجزائري المتوفى حوالي سنة 1247 هـ، والتي التزم فيها بمقطعين طويلين يتوسطهما مقطع قصير أو دخيل على النحو الآتي: "مطالبي – جانب – راهب –حاسب – كاتبي – الخ"، وأما ميميته[64] فقد التزم فيها بمقطعين طويلين على النحو الآتي: "هام- سقامي- حام – ذمامي – المتسامي –

الخ"، وغيرها من القوافي المماثلة، التي يصدق عليها جميعا التحليل الذي سبق أن حاولت من خلاله، إظهار علاقة التماثل والتشاكل بين مسموعات القوافي الثقال ومفهوماتها الحزان، وتلك العلاقة المتطابقة في التناسب هي مكمن جماليتها التعبيرية فضلا عن جماليتها التمييزية.

3 – في القوافي القصيرة الأزمان وجماليتها:

أما القوافي المطلقة، التي تأتي في درجة ثانية، بالقياس إلى القوافي السابقة، من حيث البطء والثقل، ومن حيث الامتداد الزمني عند النطق بها، فقد أحصينا منها عددا، من مجموع القصائد التي أخضعناها لهذه الدراسة، والتي احتوت قوافيها على مقطع طويل واحد، يكون في الأغلب الأعم منته بحرف روي مشبع، حسب حركته، بألف أو ياء أو واو، لا يزيد زمن النطق بها عن نصف زمن النطق بالقوافي الطوال السابقة، وهي القوافي التي نذكر منها هنا على سبيل المثال لا الحصر:

المنفرجة[65] لأبي الفضل يوسف بن النحوي (_513)، التي جاءت قوافيها مكسورة على النحو الآتي:"البلج – السرج – المهج – الأرج – اللجج – الخ"، وبائية[66] أبي مدين شعيب التلمساني (_594) التي جاءت قوافيها مضمومة على النحو الآتي: "أتقلب – يعذب- أقرب – يلعب – يذهب –الخ"، وبائية[67] محمد بن عليّ أبهلول المحاجي (_1008)، التي جاءت قوافيها مفتوحة المجرى على النحو التي: "عجبا – نصبا – طلبا – عطبا – أدبا – الخ"، وهمزية[68] عبد الكريم بن محمد الفكون (_1073) التي وردت قافيتها مضمومة على النحو الأتي: "تلألأ – مبوأ – أضوأ – مبدأ – ملجأ – الخ"، وبائيته[68] المضمومة على النحو الآتي "منصب – مرتب – أطيب – مرهب –الخ"، ولاميته[68] المضمومة كذلك على النحو الآتي: "عقل – الشكل- قبل –الشمل- الخ"، ويائيته[68] المفتوحة المجرى على النحو الآتي: "العليا- هديا- الغيا- الخزيا- الوحيا-

الخ)، ولامية[69] عبد الرحمن باش تارزي(_1221هـ) التي وردت قافيتها مكسورة المجرى على النحو الآتي: "الأزل- تغفرلي- بالرسل - عملي- الخ"، وغيرها من القصائد ذات القوافي المطلقة، التي لم يلتزم فيها أصحابها، إلاّ بمقطع طويل واحد، وهو غالبا حرف الروي المفتوح أو المضموم أو المكسور المجرى.

وليس بإمكاننا أن ندعي أن المجموعة السابقة لهذه،من القصائد التي احتوت قوافيها على مقطعين طويلين، هي أكثر أحزانا وأملأ أشجانا فيما تحمله من مشاعر، من هذه المجموعة اللاحقة من القصائد التي احتوت قوافيها على مقطع طويل واحد، فليس لدينا مقياس موضوعي نقيس به درجة حزن الشاعر ولوعتها في كل قصيدة أو مجموعة من القصائد على حدة،لكن بإمكاننا أن نلاحظ بوضوح أن المجموعة التي احتوت قوافيها على مقطعين طويلين كانت أكثر ثقلا وامتدادا زمنيا عند الأداء، من المجموعة اللاحقة التي احتوت قوافيها على مقطع طويل واحد، أي إن زمن النطق بقوافي المجموعة الأولى، هو ضعف زمن النطق بقوافي المجموعة الثانية، عند احتساب عدد المقاطع في كلّ، ومؤدى هذه الموازنة بين المجموعتين، هو أن المسموع أنسب للمفهوم في مجموعة القصائد ذات القوافي الطوال، وأقله تناسبا في مجموعة القصائد ذات القوافي القصار، وبالتالي فإن جمالية قوافي المجموعة الأولى أظهر منها في قوافي المجموعة الثانية، وأكثر تأثيرا في المتلقي ببطء إيقاعها الرتيب الذي يشعر معه القارئ بثقل المفهوم الحزين من نفسه ومن نفس الشاعر، مما لا يجده بنفس المقدار- عند الموازنة- مع قوافي المجموعة الثانية التي خفت حركتها وأسرعت عن سابقتها، فيحكم بذلك أن طائفة الشعراء الذين أطالوا زمن النطق بقوافيهم قد حالفهم التوفيق في المشاكلة بين المفهومات الحزينة والمسموعات الممتدة الأزمان، أكثر مما حالف طائفة الشعراء الذين قصّروا زمن النطق بقوافيهم على مقطع واحد

فحسب، على أن هذا الحكم لا يصح إطلاقه إلاّ عندما تكون وحدة المشاعر الغامرة بالأحزان والأشجان هي نفسها في قصائد المجموعة الأولى كما فى قصائد المجموعة الثانية، ويستثنى من ذلك كثير من القصائد التي اختلفت في حمولة مشاعرها، وقصر إيقاع قوافيها، مثلما هو الحال في منفرجة ابن النحوي، وبائية المجاجي، وقصائد الفكون الأربعة، وتضرعية باش تارزي، وتائية سيد الشيخ، وغيرها مما سبقت الإشارة إليه آنفا في المجموعة الثانية.

فالقصيدة المنفرجة لابن النحوي، ليست من القصائد الصوفية التي ألفناها عادة وهي محمّلة بمشاعر الفقد والقبض والخواء الروحي، ورجاء التواصل مع الأخر، ولكنها من نوع التوسليات والتضرعيات التي يشتكي فيها أصحابها من ضرّ أو غبن دنيوي طارئ أصابهم بمصيبته، فيرفعون فيها أكف الدعاء، وأصوات الرجاء، والابتهال إلى الله، راجين منه أن يستجيب لهم، وأن يعجّل بالفرج عنهم، وابن النحوي نفسه قد عين حمولة مشاعر قصيدته، التي بلغت أربعين بيتا، فسماها "تيسير الأرب وتفريج الكرب" واشتهرت بين أيدي الناس بالمنفرجة وبأم الفرج[70]، وقد ذاع صيتها، فطبق آفاق المشارق والمغارب، وعدت المنفرجة بذلك كرامة من كرامات ابن النحوي، لاتصالها بقصة الناظم مع والي توزر الذي استولى على أملاك ابن النحوي غصبا، أثناء غيابه الطويل بالحجاز، ثم عدول الوالي عن فعلته ورد الغصاب لصاحبه،بعد نظم النمفرجة في هذا الموضوع نفسه، والتي يقول في بدايتها[70]:

1- اشتدي أزمة تنفرجي ✿ قد آذن ليلك بالبلج
2- وظلام اللّيل له سرج ✿ حتى يغشاه أبو السّرج
3- وسحاب الخير لها مطر ✿ فإذا جاء الإبّان تج
4- وفوائد مولانا جمل ✿ لسروج الأنفس والمهج
5- ولها ارج محي أبدا ✿ فاقصد محيا ذاك الأرج

ويبدو لنا من السياق الخارجي الذي قدمنا به للمنفرجة، ومن مجتزإ أبياتها نفسها، أن ابن النحوي التوزري البجائي، قد استقام له التوفيق في المطابقة بين الحال والمقال، حال الذات الشاعرة القلقة المستعجلة لانفراج الأزمة المشتدة، ومقال المنفرجة السريع في عمومه، وقوافيها القصيرة المدة بالخصوص، حيث اقتصرت على مقطع طويل واحد مكسور المجرى، لا يمتد زمن النطق به كامتداد زمن النطق بالقوافي الغنية التي احتوت على مقطعين طويلين كاملين، كما هو الحال في مجموعة القصائد الأولى التي سبقت، وحينئذ يمكن القول: إن جمالية إيقاع قوافي المنفرجة، بوصفها مقالا أو مسموعا، ليس في وظيفته التمييزية القصيرة والسريعة فحسب، ولكن في مطابقته بذلك ومماثلته لحال الذات المتضرعة القلقة المستعجلة، بوصفه مسموعا، مماثلة تفاعل بينهما وتكامل.

وتلك المماثلة بين قوافي المنفرجة، بوصفها مسموعا قصيرا سريعا، وحالها بوصفه مفهوما قلقا مستعجلا، يمكن أن ينسحب وصفه ونعته على كل من: بائية المجاجي التي احتوت قافيتها على مقطع طويل واحد مفتوح المجرى، متماثلا بذلك مع حالها الذي لم يزد فيه المجاجي على توجيه مكايل من النصح والإرشاد للمريدين الذين يريدون بناء الذات من المعلوم إلى المغيوب، في لغة مبنية على الشرط وجزائه، وقصائد الفكون الأربعة التي سلمت من الضياع، والتي احتوت جميع قوافيها على مقطع طويل واحد مضموم المجرى، وإن اختلفت حروف رويها من الهمزة إلى الباء فاللام والياء، متماثلة في قصرها وسرعتها بوصفها مسموعا، مع حالها بوصفه مفهوما، والذي لم يحد فيه الفكون على الجملة الدّعائية المذكورة: "إلهي بحق الممدوح اشفني آمين"، التي لا تنتهي كل قصيدة إلاّ بانتهاء آخر حرف في هذه الجملة، وهي الجملة التي يبتهل بها الفكون

إلى الله بحق الممدوح من أجل استعجال الشفاء، ثمّ توسلية عبد الرحمن باش تارزي، مؤسس فرع الطريقة الرحمانية في قسنطينة، والتي احتوت قافيتها بدورها على مقطع طويل واحد مكسور المجرى، متماثلة بذلك في إيقاعها السّريع مع حال التوسل بالرسل أن يعجل الله بقضاء مطالب المتوسل.

أما الشيخ عبد القادر بن محمد بن سليمان بن بوسماحة المعروف باسم سيدي الشيخ (940- 1025هـ)، فقد نظم تائية طويلة النفس، بلغت زهاء 178بيتا، من بحر الطويل، ضمنها تجربته الصوفية الكاملة، على طريقة التائيات المشهورة في التصوف التي عادة ما تستميز بالسّرد المتتابع، لأحوال اللذات الصوفية الثلاثة،كما تستميز بقدر كبير من المماثلة بين حركة إيقاع القافية القصيرة المدة، المعتدلة في قصرها، وبين حركة النفس المتسامية المطمئنة التي تسرد الحدث الصوفي سردا متسارعا مترا تبا بلا تعثر، والتي يستفتحها بقوله[71]:

1- بدأت بحمد الله قصدا لنجح ما ✿	أروم من استفتاح نظم القصيدة
2- وأهدي صلاة ثمّ أزكى تحيّة ✿	على المجتبى الهادي شفيع البريّة
3- صلاة وتسليما كثيرا مجدّدا ✿	إحاطة علم الله في كلّ لحظة
4- وبعد ففضل الله يؤتيه من يشا ✿	بمحض تفضّل ومن ورحمة
5- ومهما اجتبى عبدا لقربه ✿	تخيّره وذاك ليس لعلّة
6- ويمنع من يشاء جلّ بعدله ✿	ويحرم فيض الفضل من غير قلّة

ذهب الشيخ إلى محاولة التوفيق بين وحدة الشعور بتسامي الذات الصوفية في كامل القصيدة، وقافيتها المكسورة المجرى، التي تولد عنها بالضرورة ياء، بمعنى أنه لزم في قافيته مقطعا طويلا واحدا، مع ملاحظة أن طول هذا المقطع لا يطرد على وتيرة واحدة عند فعل القراءة والأداء، بل قد يزيد طولا عن معدله وقد يقصر، وذلك لارتباطه بنفس تسلسل حدث

العروج ونمائه، لأن حركة النفس المتلقية في هذه التائية، لم يعد يشغلها أو يثيرها عنصر التوقع المتكرر، أي القافية فحسب، لتطيل الوقوف عندها أكثر من غيرها، بل يوجد في حشو الأبيات من الأفعال المتتابعة التي تصنع حدث العروج، صنعا متتابعا متكاملا، يقود إلى اللاتناهي، والعودة منه إلى التناهي، ما يشغل القارئ ويثيره ويفتن به، أكثر مما تشغله القافية وتثيره، أي إن المحتوى هو الذي يسرع بالقارئ نحو نقطة المفاجأة المشكلة لذروة الحدث، فتمر بذلك القوافي سراعا وتتحول إلى "محطات"، لا يكاد يحاذيها لسان القارئ، إلا ليرحل عنها في عجلة من أمره، إلى متابعة تسلسل تيمات الحدث الذي يسيطر على كل عنصر من عناصر الإثارة الإيقاعية، فتسرع بذلك "حوافر" القصيدة، ويكون في ذلك الفعل الأدائي تماثلا بين المسموع الخفيف في حركته، والمفهوم الدال على البسط والتمكين في تدرج نحو وحدة الشهود.

ولقد عثرنا على بعض نظريات الشعر عند القدماء، التي وقفت على رصد المماثلة بين مسموع الشعر ومفهومه، فقررت أن "الإيقاعات الخفيفة مشاكلة للطرب وشدة الحركة، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل"[72]، ونرى- بناء على ذلك- أن تائية سيدي الشيخ، هي ذات قافية معتدلة الإيقاع لاحتوائها على مقطع طويل واحد، ولكنها عند الأداء تتفاوت خفة وثقلا حتى تماثل بذلك تنامي وحدة الشعور في القصيدة، فقد يخف إيقاع قافيتها ويعجل به اللسان في المواطن التي تكثر فيها الأفعال المتلاحقة، المعطوفة بعضها على بعض، والتي تجسد الحدث القصصي المتنامي للتجربة الصوفية، فلا يطول بذلك زمن النطق بالقافية، إلاّ بالقدر الذي يطول به زمن النطق بفعل أو اسم مما هو في حشو البيت أو أدنى، ومما يجعل القارئ يخف أيضا بالقافية ويستخف بها في آن واحد، كونها منتهية بـ"تاء"، وقد تعود الوقوف عليها "هاء"، لذلك عدها "الشعراء رويا ضعيفا

بنفسه"[73]، لأنها غالبا من لواحق الكلمات، وليست دائما أصلا من أصولها، فضلا عن كونها من حروف الهمس[74].

ولو كان أشرك سيدي الشيخ مع الرويّ حرفا أخر لزمه، لكان قواها به وأثقلها، ولكان القارئ وجد معها ما يقف عليه، ويتوقع تكراره كل حين،لكن الشاعر اقتصر على التاء رويا، ولعله قصد إلى ذلك قصدا، حتى لا ينصرف اهتمام القارئ كله إلى "حوافر" القصيدة وحدها، دون الاعتناء بمفهومات متنها، وهذا القصد ألفيناه متواترا في أغلب ما وقفنا عليه من تائيات الصوفية الواصلين[75]، والتي أصبحت تعرف في النقد" بالفن التائي"، منهم سيدي الشيخ بتائيته هذه التي مرّ منها الجزء الاستهلالي، ثم يليه الجزء الذي يعرض فيه تجربته الصوفية والذي نجتزئ منه قوله:

7- ولمّا رأيت القوم جدّوا في سيرهم ✿ إلى المقصد الأسنى بصدق العزيمة

8- جرت للتأسّي ثمّ روحيّ* تعلقت ✿ بأذيال أرباب النّفوس الأبيّة

9- وحامت على حماهم ثم خيّمت ✿ معرسهم فزاحمتهم لشركة

10- ولمّا تفاوضنا المشورة بيننا ✿ برمنا عقودا بالعهود الوثيقة

11- تبايعنا بيع البت ليس كبيع من ✿ يرى البخس ثمّ ينثني بالإقالة

ولعل زمن النطق الخفيف بهذه القافية، كما وصفناه وكما نلاحظه في هذا المجتزأ، قد لا يبدو جليا إلاّ إذا وازناه بإحدى القوافي الثقال في المجموعة الأولى السابقة، ولتكن مثلا قافية يائية الأزهري مما سبق، فسنجد حينئذ أن الفرق الزمني عند النطق بهاته التائية وتلك اليائية شاسع، دون قياس، والضّعف مع القياس، ليتضح لنا أن الأزهري قصد قصدا إلى توظيف أصوات اللين في قوافيه، ليطيل زمن النطق بها

---

*كلمة ساقطة من النص العربي .ونقلتها من النص الفرنسي،ينظر :ميلاد عيسى . الياقوتة،سبقت الإشارة إليه في الهوامش

ويثقله، كيما يوائم بين المسموع والمفهوم الحزين ويماثل، في حين إن سيدي الشيخ قصد قصدا إلى إبعاد أصوات اللين عن قافيته، وعدم إشراك حرف آخر مع التاء، كيما تخف القافية، ويعجل بها لسان القارئ، وكيما يوائم بين المسموع السريع والمفهوم المتواجد ويماثل أيضا، وهو المفهوم الذي يرسم تسامي خطى الذات الصوفية عمّا سوى الحضرة.

على أن هذه الخفة أو التسريع بالقافية، قد تميل إلى الاعتدال في بعض المواطن، من التائية، التي تخلو من القص الحدثي المباشر، بل إلى شيء من الثقل، وذلك عندما يتجه الناظم بالخطاب إلى الغير، مناديا أهل عصره وزمانه، أو متعجبا منهم، أو متأسفا عليهم، عما هم فيه يعمهون ويظمأون حسب رأيه، وسبب هذا الثقل- فيما يبدو لنا- يرجع بعض منه إلى طبيعة كثرة الكلمات في حشو البيت التي احتوت على أكبر قدر من أصوات اللين، التي يطول بسببها النداء والتعجب والتأسف، فتتأثر بذلك القافية، بل جزء من التائية كلها، لتخرج من الخفة إلى الثقل، ويرجع بعض منه إلى الأداء، حسب الحالة النفسية للقارئ المتتبع للحدث القصصي في الياقوتة، إذ يتلون صوته بين الخفة والاعتدال تارة والتثاقل تارة أخرى، وفق تغيير الحدث من السرد السريع لتوالي أحداثه وأفعاله وتسلسلها، إلى وقفات النداء والتعجب والتأسف المتوالية كذلك في مواطن أخرى، ذلك لأن (الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها فحسب، بل هو نشاط نفسي وأدائي أيضا، يخلق فينا توقعا لنوع أو أنواع معينة من التتابع دون أخرى، تبعا لنوع الكلمات وتأثيرها في المتلقي[76]، فيسرع بذلك لسان القارئ في مواطن، كما سلف القيل والتمثيل، ويفتر فيعتدل أو يثقل في مواطن أخرى، كما نلاحظ ذلك في هذا الجزء من الياقوتة الذي يتوجه فيه الناظم بخطابه إلى الغير، والذي نجتزئ منه قوله:

53- فيا اهل عصرنا اجيبوا دعاءنا ✿ فإنّنا ندعو للهدى عن بصيرة

56- فيا عجبا لعاطش بإزائه ✿ بحور مياهها شراب المودّة

67- فوا أسفا لتارك حبل عهدنا ✿ عميّ وصمّ وارتدّ بالقطيعة

68- ويا خيبة المشغول عنّا بلهوه ✿ واضحى بعيدنا سريع النّدامة

69- ويا حسرة الذين انوا ببعدنا ✿ لما فرّطوا في أخذهم للطّريقة

وبذلك نخلص في نهاية هذا الجزء من الدراسة، إلى أن "حوافر" القصائد التي أخضعناها للدرس، أي إيقاع قوافيها الذي طال وثقل في بعض القصائد، وقصر وخف في بعضها الأخر، لم يكن ذلك التباين بين المجموعتين عشوائيا، بقدر ما كان مقصودا فنيا، ولم يكتسب صبغته الفنية وبالتالي الجمالية، إلاّ بنوع من المماثلة والتناسب بين المسموعات والمفهومات، إذ كلما أتقن الشاعر الوئام بين مسموع قصيدته ومفهومها، كلما كان أقرب إلى المطابقة بينهما وإلى الكمال الفني والجمال، ونرى أن من ألفيناه قد ضرب بسهم رائش في هذه المماثلة، كان الشيخ عبد الرحمن الأزهري في يائيته، التي كرر في قافيتها مقطعين طويلين مفتوحين ومتوازيين صوتيا، ومباعدا بينهما بدخيل، يليه الشيخ المنداسي في رائيته المفتوحة الخروج التي كرر فيها مقطعين طويلين مفتوحين ومتوازيين صوتيا أيضا مقربا بينهما بحذف الدخيل، ثم تأتي بقية قوافيه التي قابل فيها بين مقطعين طويلين كما في اللامية والنونية، أما المجموعة الثانية من القصائد التي قصرت مقاطع قوافيها فخف بذلك ايقاعها وماثل مفهومها، فكان بلا شك سيدي الشيخ في تائيته التي سماها "الياقوت" على رأسها.

4- في القوافي المقيدة الأزمان وجماليتها:

أما القوافي المقيدة الأزمان، فإن حظها ضئيل جدّا في مجموع القصائد التي خضعت لهذه الدراسة، والتي جمعها عنصر اهتمام أو

موضوع يكاد يكون واحدا، هو التصوف وما جرى في حكمه، إذ لم يتيسر لنا جمعه منها إلاّ قصيدتين: إحداهما هي لامية المنداسي وعدتها مائة وتسعة أبيات، وأخراهما هي رائية سيدي ابن علي، وعدتها تسعة عشر بيتا، وما خلاهما من المقيد يدخل في مجال الموشح والمسمط ، الذي سيأتي القيل فيه بعد هذا الجزء.

وليس عجيبا أن تحامي شعراؤنا المتصوفة، من عهد أبي مدين شعيب التلمساني (594هـ) إلى عهد محمد بن الشاهد الجزائري (1247هـ)، القوافي المقيدة، ومالوا كل الميل إلى القوافي المطلقة، ذلك لأن "الروي المتحرك، هو الكثير الشائع في الشعر العربي"[77] ، أما الروي الساكن فهو "قليل الشيوع فيه فلا يكاد يجاوز واحدا بالمائة"[77] ، حسب إحصائيات بعض الباحثين[77] ، ومن ثم فهو يأتي في المرتبة الأخيرة، من مراتب قوافي الشعر العربي، من حيث نسبة توظيفه، ومن حيث قصر صور القافية صوتيا بالقياس إلى المطلقة[78] ، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة الإيقاع العربي نفسه، فهو أبدا ذو نغم شجي حزين في عمومه، حتى في حالة الطرب، والقوافي المقيدة لا تتماثل في انسجامها مع الصوت الشجي الحزين، بقدر ما تتماثل معها القوافي المطلقة التي تساعده على الانطلاق والاسترسال من دون ما احتباس لكمية الصوت التي تود أن تتحرر.

لكن ليس معنى ذلك الذهاب إلى تجريد القوافي المقيدة من كل قيمة إيقاعية، ففي احتباس الصوت على مسافات زمنية متوقعة هو إيقاع كذلك، بل هو أكثر دويا من إيقاع القوافي المطلقة المنساب، والتي هي بدورها قافية مقيدة، إذا راعينا الحقيقة، لأنها تنتهي إلى سكون، لكن سكونها يأتي في الإطلاق ميتا، في حين إن سكون القافية المقيدة يأتي حيّا قويا منذ الوهلة الأولى للنطق به، ومن ثمّ فقد شبّه أحد الباحثين صوته بصوت قرع الطبول، فقال: "الصوت الساكن في اللغة ذو قيمة

ضئيلة إذا قورن بأصوات اللين، ولكنه من ناحية أخرى منبه قويّ، فهو يقوم في موسيقى الكلام بوظيفة تشبه قرع الطبول في الأوركسترا، إنه أساسي في ضبط الإيقاع"[79].

والحق إننا عندما نقرأ لامية المنداسي، ورائية سيدي ابن عليّ، مما أحصيناه في المقيد، فإن أقوى صوت فيهما يسمع فيهيمن، هو صوت قافيتهما، وللتمثيل على ذلك نجتزئ من لامية المنداسي قوله[80]:

أرذاذ المزن من عيني نزل	۞	أم دموع الشّوق إذ رقّ الغزلْ؟
أبعيني ديّمة وكَافة؟	۞	أم شعيب للنوى منها انبزلْ؟
لا بقت عيني ولا أبقى البكا	۞	ضوءها عن فعلها إن لم تزلْ

و من رائية سيدي ابن علي قوله[81] "الكامل":

بأبي غزالا سيف مقلته شهر	۞	قاسيت فيه من الصّبابة ما اشتهرْ
خنث الكلام، ولا تخنث غادة	۞	قمريّة الأوصاف خامرها الخفرْ
بعث الصّدود إلى المنية باعثا	۞	فإذا عليّ قضى تنصّل واعتذرْ

إذا علمنا أن كلا من اللام والراء تعتبران "من أوضح الأصوات الساكنة في السّمع"[82] وأن كلا منهما صوت مجهور[83]، عرفنا أن توظيفهما قافية، في القصيدتين السابقتين، لم يكن من قبيل الصدف، بل لا شك أن الشاعرين قد قصدا إليهما قصدا، من أجل رفع صوت الإيقاع في قافيتهما إلى أقصى ما يمكن رفعه، ليقوم بذلك بوظيفة تمييزية مختلفة عن بقية الأصوات الداخلية في حشو الأبيات من جهة، وليقوم في القصيدتين بوظيفة إيقاعية "منبهة ومحفزة مع ارتفاع كل موجة من موجات وحدة الشعور"[84] المنذرة بالانفصال والانفصام عن الأخر، في اللامية كما في الرائية من جهة أخرى.

وبناء على ذلك، فإن القافية المقيدة تقوم بوظيفة إيقاعية تمييزية تكاد تكون صرفة، تثير السّمع وتحفزه على تتابع المفهومات في أمواج متلاحقة، أكثر مما تقوم بوظيفة تعبيرية لحنية شجية أو"هارمونية"[85]، مثلما ألفينا القوافي المطلقة السابقة تقوم به، عند الموازنة بينهما.

وإذا كان ذلك كذلك، بان لنا كيف أن شعراءنا تحاموا في أغلبهم ضد القوافي المقيدة فهجروها، ومالوا بأجمعهم كل الميل إلى القوافي المطلقة الممتدة الأزمان فراموها، وذلك لما لها من وظيفة تعبيرية لحنية شجية، توائم المفهومات الصوفية التي ألفيناها في جملتها اغترابية حزينة، ترسم من صور الفراق أكثر مما ترسم صور اللقاء، وحتى صور اللقاء منها، والمفروض فيها أن تكون متسمة بالبسط والطرب، نجدها مثل صور الفراق عليها مسحة من القبض والحزن، ذلك لأن الصوفي مهما حقق لقاء وحضورا، فإنه يعلم سلفا أنه آيل حتما بعد لحظات إلى فراق وغياب، وكأنه- لذلك- يحزن على الغياب حتى وهو في لحظة حضور، قبل أن يحزن على الغياب بعد الغياب، فهيأ لذلك المهاد التعبيري الممتد الأزمان، ليتماهى ويتماثل مع الأحزان.

ثالثا – في إيقاع قوافي الموشحات وجماليتها:

1 – في استعمال الموشح في التصوف

2 – في قوافي الموشح التام المعتاد

2 – في قوافي المزدوجة المسمّطة

4– في قوافي السمطية

1 - في استعمال الموشح في التصوف:

يذهب علي سامي النشار، في مقدمته التي قدم بها لتحقيق ديوان أبي الحسن الششتري (610- 668هـ) إلى أن "الششتري أول من استخدم الزجل في التصوف، كما كان محيي الدين بن عربي (- 638هـ) أول من استخدم الموشح فيه، وللرجلين فضل السبّق في هذا المضمار"[86]، إلى أن يقول: "وقد تنبّه مؤرخو الششتري إلى أثر المدينية في حياته، فعبروا عنه بالمديني، كما أن ثمة مشابهة بين شعر الرجلين، ونلحظ نحن أن بعض موشحات أبي مدين نسبت إلى الششتري، ووردت في بعض دواوينه "أي النسخ المخطوطة" على أنها له، وموشحات أخرى أوردها النساخ في ديوان الششتري وذكروا أنها للشيخ أبي مدين"[87].

وهي وجهة نظر، ليس فيها ما يدعم فضل السبق للششتري إلى استخدام الزجل في التصوف، ولا فضل السبق لابن عربي إلى استخدام الموشح في التصوف أيضا، ولكن فيها ما يدعم فضل السبق لأبي مدين شعيب البجائي التلمساني (594هـ) إلى استخدام كل من الزجل والموشح في التصوف قبلهما بكثير، وذلك إذا نظرنا من جهة إلى أسنانهم، إذ توفي أبو مدين شعيب قبل أن يولد الششتري، وعاصر ابن عربي في شبابه أبا مدين في شيخوخته، حيث زاره في بجاية وأخذ عنه هو وغيره، كما وإذا نظرنا من جهة أخرى إلى أدبهم، فديوان أبي مدين فيه الزجل والموشح والمسمط الصوفي، كما فيه القصائد التقليدية، وفي "كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان" الذي حققه ونشره في الجزائر سنة 1982 عبد الحميد حاجيات، كثير من الأزجال والموشحات المنسوبة لأبي مدين أيضا، كما نلحظ في نصّي الأستاذ النشار السابقين تضاربا، فهو في النص الأول يمنح السبق للششتري وابن عربي في استعمال الزجل والموشح الصوفي، وهو في النص الثاني يقرّ بنسبة بعض موشحات أبي مدين

للششتري، فكيف يستقيم هذا السّبق إذن للرجلين على أبي مدين، وهما عيال عليه في التصوف وفي فن الزجل والموشح الصوفي؟

صحيح ما ذهب إليه سامي عليّ النشار، في نصّه الثاني، عند إشارته إلى المشابهة بين شعر أبي مدين وشعر الششتري، وإلى نسبة بعض شعرهما الموشح إلى الآخر، فقد وقفت على ذلك الالتباس مليا في ديوانيهما، وشوا ردهما في مختارات أخرى، ولاحظت كثيرا من الأزجال والموشحات مثبتة في ديوان أبي مدين، ومثبتة أيضا في ديوان الششتري، وبعضها مثبتة في ديوان أبي مدين دون ديوان الششتري، وبعضها الآخر على العكس من ذلك، مما يطول بنا ذكره وتوثيقه في هذه العجالة، التي لا تهدف إلاّ إلى الوقوف على معرفة بداية استعمال الموشح في التصوف.

ولكن الذي نرجحه ونعتقده صحيحا أيضا، هو أن أبا مدين شعيب البجائي الدار، التلمساني الإقبار، هو الذي نزل بالتصوف السني العملي إلى العامّة بله الخاصة، وقدمه إليها على أنه شريعة وحقيقة، على طريقة الجنيد، لا يستقيم ظاهره إلا بباطنه، فتفقه لذلك الصوفية، وتصوف لذلك الفقهاء، وخبت بذلك جذوة العداء التي كانت متأججة بين الفقهاء والصوفية، حتى إنك قلما تجد فقيها دون طريقة وحقيقية، أو صوفيا دون دراية بفقه وشريعة، ثم إن أبا مدين شعيب قرب منهم هذا التصوف الشعبي، بما نظمه فيه من أزجال وموشحات، تغني بها القوالون في الأسواق، وتواجد بها ولها العامة والخاصة في حلقات الذكر والسماع والحضرة، فتأسست بذلك مدرسة مدينية في بجاية، وشدت إليها الرحال والترحال، فكان الششتري وابن عربي وعبد الحق الأشبيلي وابن سبعين، من المشهورين، من بين من تردد عليها وتأثر بها وأخذ عليها التصوف والتقليد الفني بزجله وتوشيحه معا.

ولا مشاحة بعد ذلك، من الذهاب إلى أن الششتري هو الذي نشر الزجل والموشح على نطاق واسع في بلاد المغرب والمشرق، انطلاقا من المدرسة المدينية في بجاية، فقد روي أنه كان "يتجول في الأسواق، ينظم الموشحات والأزجال، وبيده آلة موسيقية يعزف عليها، ورحل على هذه الحالة إلى مكناس وفاس، كما رحل إلى تونس فأقام مدة برباط قابس حيث قابل متصوفيها، وعلى رأسهم أبو أسحق الورقاني وعبد الله الصنهاجي، ثم رحل إلى ملقا ومنها إلى طرابلس، ثم رحل إلى القاهرة، واعتكف بالأزهر، وأخذ عن شيوخ الشاذلية هناك، كما أدى فريضة الحج عدة مرات، ثم رحل إلى الشام واجتمع في دمشق بالنجم بن اسرائيل الصوفي المشهور، وكان يصحبه في أسفاره ما يزيد على أربعمائة فقير، فصار إماما لطريقة جديدة هي الششترية"[88]، انتشرت على نطاق واسع بفضل آزجاله وموشحاته التي قربت التصوف من عامة الناس بله خاصتهم، والتي عادة ما كانت تنشد في حلقات السّماع محلاة بالنغم، وقد خلف الششتري منها ثروة هائلة، وربما نسبت إليه منها ما ليس له، فصارت إرثا شعبيا صوفيا، جمع أكثره في ديوان ضخم، حققه ونشره بالإسكندرية الأستاذ علي سامي النشار سنة 1960.

ولما استحدثت عادة الاحتفال بليلة المولد النبوي الشريف، في البلاد الإسلامية، كما هو الحال في سلطنة بني زيان في تلمسان، تمّ استعمال الموشح إلى جانب القصيدة، في المولديات التي كثيرا ما ينظر فيها الشعراء إلى الرسول – صلى الله علية وسام – نظرة روحية صوفية خالصة،وذلك بوصفه الحقيقة المحمدية النورانية الأولى في الوجود، والتي انبثق منها بعد ذلك كل موجود، فهو بذلك روح الوجود، وهو الأول والآخر، الأول بوصفه حقيقة نورانية، والآخر بوصفه الحقيقة البشرية التي تجلت في مجلاها الطاهرة تلك الحقيقة النورانية في أكمل صورها وأبهاها.

وفي الجزائر، فقد تمّ استعمال الموشح المولدي الصوفي على نطاق واسع، بدأ ذلك في عهد الدولة الزيانية بعامة، وعلى عهد السلطان أبي حمو موسى الزياني الثاني (- 791هـ)، بخاصة، وفي ذلك يحدثنا ابن عمار في رحلته بقوله: "وقد جرت عادة أهل بلادنا الجزائر، حرسها الله من الفتن وحاطها من الدوائر، أنه إذا دخل شهر ربيع الأول، انبرى من أدبائها وشعرائها من إليه الإشارة وعليه المعول، إلى نظم القصائد المديحيات، والموشحات النبويات، ويلحنونها على طريق الموسيقى بالألحان المعجبة، ويترنمونها بالأصوات المطربة، ويصعدون بها في المحافل العظيمة، والمجامع المحفوفة بالفضلاء والرؤساء والنظيمة، من المساجد والمكاتب والمزارات، وهم في أكمل زينة وأجمل زيّ وأحسن شارات، تعظيما لهذا الموسم الذي شرف به الإسلام، واحتفالا بمولده عليه الصلاة والسلام"[89].

وقد أشار ابن عمار في رحلته إلى جملة من مشاهير الشعراء الذين كان أبو حمو موسى الثاني يعتد بهم في إحياء ليالي المولد النبوي الشريف، على رأسهم شاعر البلاط: محمد بن يوسف القيسي التلمساني، المشهور باسم الثغري، وقد اختار له ابن عمار في رحلته، القصائد المولدية التي أحيى بها ليالي :سنة 760هـ، وسنة761هـ، وسنة763هـ وسنة768هـ، وسنة770هـ، وسنة 771هـ، كما اختار ابن عمار مولديات أخرى، لكاتب الدولة الزيانية، أبي زكريا يحيى بن خلدون، منها قصيدة في ليلة سنة770هـ، وأخرى في ليلة سنة771هـ، وثالثة في ليلة سنة778هـ[90]، كما كان أبو حمو موسى الثاني نفسه قصّادا ووشاحا بمولديات كثيرة، منها الموشح المخمس الذي مطلعه: "ذرفت لتذكار العقيق دموعي" والذي أحيى به ليلة 764هـ، وله غيرها من القصائد المولدية[91].

ولما انتقلت السّلطة من الزيانيين في تلمسان، إلى العثمانيين في الجزائر، في بداية القرن العاشر، انتقل معها تقليد إحياء المولد النبوي الشريف، وكان الموشح على اختلاف نظومه، هو سيد ما يعد وينشد في تلك الموالد، يستوي في مضمونه الصوفي الشاعر الفقيه والشاعر المتصوّف، وقد برع في نظم التوشيح المولدي، على هذا العهد العثماني، زمرة من الشعراء توارثوا فن التوشيح خلفا عن سلف، حتى كونوا بذلك ما يمكن أن نسميه "مدرسة التوشيح الجزائرية"[92]، وكان من أشهر أعلامها الشيخ أبو العباس أحمد المنجلاتي، الذي أغرق الموشح المولدي في الأجواء الصوفية، على طريقتي البوصيري وابن الفارض، وقد أشاد به وبفنه أحمد بن عمار في قوله: "ومجلى هذه الحلبة، ومقدم الجماعة، ونائل الجعبة، وإمام الصناعة، وركاب صعابها ومذللها، ومسبل صعابها ومسهلها، عاشق الجناب المحمدي، ومادحه بلا معارض، ومثلث طريقتي البوصيري وابن الفارض، الشيخ أبو العباس سيدي أحمد المانجلاتي"[93].

وثاني أشهر أعلام هذه المدرسة، هو محمد بن محمد بن عليّ، المعروف بسيدي بن عليّ، المتوفى قريبا من سنة 1166هـ، كان فقيها مفتيا وقاضيا على المذهب الحنفي، وشاعرا مجيدا مكثارا، جمع في شعره بين القصيدة التقليدية والموشح المولدي، وله في ذلك ديوان جمعه بنفسه، ولكنه ما زال في صورته الكاملة في حكم الضياع، وقد حقق منه الأستاذ أبو القاسم سعد الله نصيبا مبتورا، اختار له عنوان: "أشعار جزائرية"، جمع فيه ابن عليّ إلى جانب شعره، أشعارا لبعض أهل عصره، منهم جده ووالده، وأحمد المنجلاتي السابق، وغيرهم"[94].

أما ثالث أشهر أعلام هذه المدرسة، فهو أبو العباس أحمد بن عمار بن عبد الرحمن بن عمار الجزائري، المتوفى –حسب رواية أبي راس في فتح الإله– قريبا من سنة 1205هـ بالحرمين الشريفين، كان من أبرز

شعراء عصره وأظهرهم، جمع في شعره بين القصيدة التقليدية والموشح المولدي على طريقة شيخيه: النمجلاتي وسيدي ابن عليّ، وقد أشار ابن عمار في مقدمة رحلته إلى ديوانه، ولكن هذا الديوان مازال مفقودا إلى اليوم، ولم يصل إلينا منه إلاّ موشحا مولديا طويلا، وبعض القصائد التي اختارها منه. وأثبتها في مقدمة رحلته، مع الإشارة إلى مقدمنها التي بلغ عدد صفحاتها محققة زهاء مائتين وأربع وخمسين صفحه.

وأما العلم الأخير من هؤلاء القصادين الوشاحين الأربعة، فهو الشيخ محمد بن الشاهد الجزائري، الذي عاش ما بين النصف الأخير من القرن الثاني عشر، والنصف الأول من القرن الثالث عشر الهجري، وقد عمر طويلا حتى أدرك دخول المحتلين الفرنسيين على الجزائر، وعاصر بذلك عددا كبيرا من مشاهير أدباء الجزائر أمثال سيدي بن علي واحمد بن عامر وابن ميمون وابن حمادوش وابن سحنون وأبي راس الناصري وغيرهم، وكان من أبرز فقهاء الجزائر وأدبائها، إذ تولى منصب الإفتاء على المذهب المالكي، كما كان شاعرا مكثرا، مجيدا في نضم القصيدة التقليدية بعامة، والموشح المودي بخاصة، وهو الذي كان يتولّى أمر تلحين بعضها وإعدادها للإنشاد في مواسم الاحتفال بالمولد النبوي الشريف[95]، ولذلك لقبه معاصروه بأديب العصر وريحانة المصر[96]، وخلف في كل ذلك ديوان شعر، لا يزال إلى اليوم في حكم الضياع، ولم يصل إلينا منه إلاّ بعض القصائد والموشحات مفرقة في بعض المظان.

ونخلص من ذلك، إلى أن هؤلاء الأربعة، اختصوا جميعا بنظم الموشح المولدي، ومدار نظمهم فيه يرجع إلى نظرية المعرفة الصوفية، التي تفرق في أحد جوانبها بين "محمد" عليه السلام بوصفه بشرا حادثا تنزل عليه الوحي السّماوي، وبين "الحقيقة المحمدية" أو "النور المحمدي" بوصفه فكرة أزلية وأول ما انبثق عن الواحد الأحد من نور، في أول تجليه بعد ما

"كان كنزا مخفيا فأحب أن يعرف، فخلق الخلق ليعرفوه"[97]، فاستنارت بذلك النور المحمدي قناديل العالم، بعد أن كان شبحا غير مسوّي، وظل ذلك النور الساطع يظهر في مجالي الأنبياء و قوابلهم بقدر، كل حسب استعداده، إلى أن ظهر في خاتم الأنبياء محمد عليه الصلاة والسلام، أقوى المجالي وأصفاها وأنقاها ظهورا كاملا ونهائيا[98].

وإذا ما مضينا الآن إلى إيقاع القوافي في هذه الموشحات التي استعملت في التصوف، ابتداء بالمدرسة المدينية في بجاية على عهد الموحدين، مرورا بالمدرسة التلمسانية على عهد الزيانيين، وانتهاء بمدرسة الجزائر "العاصمة" على عهد العثمانيين، فإنا لن نجده يختلف اختلافا جذريا، من حيث مدده الزمنية، عن الإيقاع في قوافي القصائد التقليدية، إلاّ من حيث التنويع فيها وتكثيفها عما هي عليه في القوافي الموحدة للقصائد، والتي يمكن حصرها - في الأغلب الأعم- في ثلاثة أنواع متباينة فيما بينها من جهة بنيتها وهندستها في رسم أسطرها خطيا ومن جهة رويها المتناغم، وهي الأنواع التي نتناولها بشيء من التفصيل في المحاور الآتية:

2 – في قوافي الموشح التام المعتاد:

النوع الأول من تلك الأنواع الثلاثة من التوشيح، هو النوع التام الأركان من الموشحات التي تتألف من: المطلع والأدوار والأقفال والخرجة، وهو المرجع الذي عرفه فن التوشيح، قبل الخروج عليه إلى أنظمة متنوعة أخرى، وقد نظم فيه كل من أبي مدين شعيب التلمساني[99]، وسيدي ابن علي[100] ومحمد بن الشاهد الجزائري[101] وأحمد بن عمار الجزائري، وهو الذي نتخذ من موشحه نموذجا في هذا النوع، وقد بلغ أربعة وأربعين قفلا، بما فيها المطلع والخرجة، وثلاثة وأربعين دورا أو بيتا[102]، نجتزئ منه الأبيات الثلاثة الأولى[103]:

(مطلع)

يا نسيما بات من زهر الرّبا ✿ يقتفـــي الرّكبـان
أحملن منى سلاما طيّبا ✿ لأهـيل البـان

(دور)

اقرأن منى سلاما عبقا ✿ إن بِـدت نجـد
إن لى قلبا إليها شيقا ✿ شفـــه وجـد
وفؤادي يجتنيها حرقا ✿ وضنـى يعـدو

(قفل)

ودموع العيس تهمى سحبا ✿ قطرهـا هتّان
والكرى عن مقلتي قد غضبا ✿ وجفـا الأجفـان

(دور)

يا رعى الله فؤادي كم له ✿ للحمـى تـوق
كلّما حث الرّكاب بزله ✿ هـزّه شـوق
وحنينا يتقضىً ليله ✿ إن سـرى بـرق

(قفل)

لا تسل عنى إذا ما أطربا ✿ سائـق الأظعـان
وبآرام اللّوى قد شبّبا ✿ وظبـا نعمـان

(دور)

حادي العيس ترفّق بالمطى ✿ فلهـا حـادي
يرسل الدّمع ويطوي البيد طىً ✿ والحشـى صـادي
أسرعت في السّير لكنّى البطىً ✿ والنّــوى زادي

(قفل)

ويح قلبى من نواهم عربا ✿ حبّهـم قـد بـان
سكنوا الخيف و أبقوا لهبا ✿ يصطفـي الأكنـان

وإذا ما أمعنا النظر في شكل هذا الموشح النموذج، الذي يطرد على هذا النظام في التوزيع إلى نهايته، فسنجده موشحا "تامًا"، بسبب مطلعه أولا، فما لا مطلع له من الموشحات يسمى موشحا أقرعا[104] كما هو الحال في موشح أبي مدين شعيب: "إذا ضاق صدري" الذي بدأه بدور دون مطلع[105]، وبسبب أدواره وأقفاله ثانيا، التي زادت في موشح ابن عمار

"النموذج"عن الحد المطلوب، والتي حددها بعضهم[106] بخمسة فحسب، فما التزم بذلك إلا ما ندر[107] من الرواد مثل موشح أبي مدين شعيب: "إن كنت ذا اتصال"[108] المؤلف من مطلع وخمسة أقفال وأدوار، ومثل موشحه الأخر: "صح عندي الخبر" كذلك، وبسبب الخرجة ثالثا، التي هي آخر قفل في الموشح، فموشح بدون أقفال وخرجة، يكون قد فقد أهم أشراطه[109]، وهكذا فعماد الموشح التام:مطلع وأدوار وأقفال خمسة وخرجة.

غير أن الخلاف الشكلي بين بعض نقاد التوشيح، يرجع إلى أن بعضهم[110] قد اتبع ابن سناء الملك صاحب كتاب "دار الطراز"، في تسمية الأقفال، بما فيها المطلع والخرجة، أقفالا، والأدوار أبياتا، وخالف بعضهم ذلك[111] إذ سمّى الأشياء بأسمائها، حين أطلق اسم: المطلع أو المذهب على المطلع لأنه أول شيء يطالعنا به الموشح التام، فمن سماه قفلا يكون قد أقفل على لاشيء، وحين أطلق اسم دور على الأسطر التي غالبا ما لا تزيد عن ثلاثة، والتي تختلف قوافيها من دور إلى آخر، والتي تتخذ بين الأقفال مواضع لها، وحين أطلق اسم الأقفال على الأسطر التي تختم بها الأدوار.

وأما الخلاف البين الواضح، في إطلاق الأسماء على أجزاء الموشح التام فيكمن في إطلاق اسم "البيت" على الدور مع القفل الذي يليه، وقد ذهب في هذا المذهب صاحب فن التوشيح[112] مبررا ذلك بقوله: "منها أننا نعد البيت وحدة التوشيح كما هو في القصائد التقليدية، ومنها أننا نعتقد أن الأقفال أجزاء متممة ومرتبطة أشد الارتباط بالأدوار، ومنها أن تسميتنا أبسط وأوضح، وقد اختارها نفر ممن عالجوا الموشحات، وابن سناء الملك نفسه حين يمثل للأدوار –وهو يسميها الأبيات – لا يكتفي بإيراد الدور وحده، بل يذكره مع القفل الذي يليه، وذلك هو البيت

عندنا"، والحق أننا إذا تأملنا أدوار الموشحات التامة لا نجد مفهوماتها تكتمل اكتمالا يحسن السكوت عليه إلا بالأقفال التي تليها، مما يشكل معها وحدة في المفهوم مستقلة، كاستقلال البيت في القصيدة التقليدية، ولذلك رجحنا هذا الرأي الأخير وذهبنا معه.

وإذا ما أمعنا النظر الآن في هذا الموشح النموذج، ومعه الموشحات المماثلة التي سبق أن أشرنا إليها في مراجعها، من جهة القوافي، فسنجدها موحدة ومطردة في المطلع والأقفال والخرجة، ومتباينة في الأدوار، من دور إلى آخر، وإذا كان ثمة شيء فارق يميز الموشح من القصيدة التقليدية، فهو القوافي التي تعد أهم تمرّد على القوافي التقليدية، إذ توحدت واطردت في القصيدة، وتباينت وتنوعت في الموشح، على الحد الذي يمكن القول معه: أن لا إيقاع في الموشح إلاّ إيقاع القوافي أو لا موسيقى فيه إلا موسيقاها، تنهال على السمع انهيالا مختلفا، وتتناغم تناغما متنوعا، أكثر ممّا ينهال على قلبه مفهومه ذو المشاعر الموحدة.

فالقوافي تأتي في الموشح أمواجا متلاحقة، وأصواتها متراسلة، بعضها يرق ويلين ويطول تارة مع القوافي المطلقة الطوال، أومع تلك المذيلة في المطلع والأقفال والخرجة، يتوقع السمع عودتها، فتعود إليه كل حين من الزمن بعد كل دور، وهي القوافي المتكررة على وتيرة واحدة في كامل الموشح من مطلعه إلى خرجته، قصر أو طال، فتمثل بذلك ما يمكن أن نسميه: عمود القصيدة[113]، أو العنصر الثابت في الموشح، وهو مجال إيقاعي يتجاوب فيه إيقاع قوافي الأغصان في المطلع والأقفال تجاوبا ثابتا، من جهة أن قوافي أغصان الصدور تخالف قوافي أغصان أعجازها إطلاقا وتذييلا.

وبعضها في الأدوار يرق وقعها ويلين تارة ثانية عندما تطلق القوافي ويطول إطلاقها، ويحد تارة ثالثة، بل ويدوي كدويّ قرع الطبول عندما

يقيد الرويّ تقييدا مشدّدا كما في: "المطي – طيّ – البطي"، فيتجاوب بذلك إيقاع القوافي في حيز معلوم، تجاوبا متغيرا، من حيث إن قوافي أغصان الصدور في الأدوار، تخالف قوافي الأغصان في أعجازها، إطلاقا وتقيدا من جهة، كما من حيث إن قوافي الأدوار متغيرة من دور إلى آخر من جهة أخرى.

وبذلك الوصف، فنحن في مثل هذا الموشح النموذج، بإزاء شبكة معقدة من الإيقاعات ذات العلاقات المتماثلة أحيانا، والمتخالفة أحيانا أخرى، وكأن الوشاحين قد عمدوا عمدا إلى أهم عنصر في القيل الشعري، هو إيقاعه وموسيقاه، فأغنوه إلى حد الامتلاء، بما اصطنعوه له من غنى القوافي وتنوع رويها، وأضافوا بذلك عنصرا متحولا في القوافي إلى جانب العنصر الثابت فيها، وجمعوا بين القوافي الطوال، الممتدة الأزمان والقوافي القصيرة، والمقيدة الأزمان، جمع مخالفة وتنوع، فكسروا بذلك رتابة القوافي الموحدة التي ظلت تطرد في القصيدة التقليدية أطراد إطلاق فحسب، أو طراد تقييد فحسب، من بدايتها إلى نهايتها.

ثم إن الوشاحين، ممن ندارس موشحاتهم، عمدوا إلى الحذف في التفاعيل[114]، لا ليخالفوا أعاريض الخليل بالنقص في عدد مقاطعها فحسب، بل وللتقصير ما أمكن في طول الأغصان، بالقياس إلى طول الأبيات الخليلية في البحور التامة، ليقربوا بذلك المسافات الزمنية بين القوافي، وليغلبوا بذلك عنصر المسموع المتنوع على عنصر المفهوم الصوفي الموحد في مشاعره، وكأنهم بصنيعهم ذلك، أرادوا تعطيل لغة المفهومات، وبعث الروح المتجددة في لغة المسموعات، فإذا بالموشح النموذج الذي بين أيدينا، ومعه الموشحات المشار إليها، لا تكاد توقع توقيع القوافي

الخليلية، بقدر ما تكاد توقع توقيع الفواصل القرآنية، من حيث تعادلها وانسجامها ومغنى وقعها الذي سحر الألباب.

وإذا ما نظرنا الآن، إلى الجانب المفهومي من موشحاتنا المشار إليها، ألفيناه لا يعدو أن يكون كلاما معادا مكرورا، قد لاكته ألسنة المداحين من الوشاحين، حتى زاد التكرار فيه عن حدّه، وانقلب في شيء من العيّ إلى ضدّه، ولنفهم من ذلك أن التوشيح الصوفي وإن تعدد في كل مناسبة مولدية، فإنه ليس بإمكانه أن يقدم العنصر المفهومي الجديد أو المبتكر، فجمهور الصوفية بما فيهم الفقهاء على ملّة واحدة في نظرتهم إلى النبوّة، ولذلك فغالبا ما يكرر الخلف ما جاء من مفهوم في موشحات السلف، ويتخذ منه الزاد والوسيلة لصوغ المسموع الجديد الذي يتعالى به ويبالغ ما أمكن له، للتعبير عن مدى تعلق الذات المحبة المادحة بالشمائل المحمدية وفنائها فيها، تعبيرا لحنيا شجيا، بفضل القوافي الممتدة الأزمان تارة، وتعبير تنبيه وتحفيز بفضل القوافي المقيدة الأزمان تارة أخرى.

ونخلص في هذا الجزء، إلى أن عمدة الوشاح في تقديم العنصر الجمالي في موشحه، لكيما يجتذب الأسماع إليه في المحفل واستلابها وكسب تجاوبها وتواجدها، لا يكمن في الجانب المفهومي لتكراره وابتذاله، بقدر ما يكمن في جانب المسموع الذي يعد بحق المجال الوحيد الذي يمكن للوشاح أن ينوع فيه ما شاء لنفسه من ضروب التنويع الصوتي، ولعل هذا الجانب هو الذي غرّ بعض الوشاحين، فانساقوا وراء التنويع في القوافي، حتى خرجوا من الموشح التام الذي كان محصورا في مطلع وخمسة أقفال وأدوار، إلى أكثر من ذلك فيه عدّا وحصرا جاوز الأربعين والخمسين، وحتى خرجوا من الموشح التام المعروف بمطلعه وأدواره وأقفاله وخرجته، إلى أنواع أخرى من التوشيح المزدوج، ومن التوشيح المسمط، مما يساعد أكثر على التحرر في تنويع القوافي

وانسجامها مع المشاعر الملتهبة، حتى صارت القوافي في تنوعها، بوصفها وحدات صوتية، في تناغمها مع المتواليات الدلالية، بمثابة الألحان الموسيقية الآلية في تناغمها وانسجامها مع قيل اللحن وكلماته.

3 – في القوافي المزدوجة المسمطة:

تسمّى القصيدة مسمطة أو سمطيّة "تشبيها لها بسمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبّه، وكذلك هذا الشعر، لمّا كان متفرق القوافي، متعقبا بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة، صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة (...) وأكثروا من هذا الفن حتى أتوابه مصراعين مصراعين فقط، وهو المزدوج، إلاّ أن وزنه كله واحد وإن اختلفت القوافي"[115].

فالمزدوج من الشعر هو ما جاء منظوما مصراعين مصراعين فقط، على وزن واحد، هو الرجز غالبا، مع اختلاف القوافي من بيت إلى آخر، وقد غلب استعماله في نظم العلوم لمرونته وطواعيته لرغبة الناظم في نظم ما شاء وإن طال نظمه إلى الألف بيت والألفين وأكثر، مثل ألفية ابن معطي الزواوي النحوية، وألفية ابن مالك كذلك، ومثل مزدوجة ابن عبد ربه التي نظم فيها مغازي الخليفة عبد الرحمن الناصر، حيث يقول في بدايتها[116]:

سبحان من لم تحوه أقطار ✿ ولم تكن تدركه الأبصار
ومن عنت لوجهه الوجوه ✿ فماله ندّ ولا شبيه
سبحانه من خالق قدير ✿ وعالم بخلقه بصير
وأول ليس له ابتداء ✿ وآخر ليس له انتهاء
أوسعنا إحسانه وفضله ✿ وعزّ أن يكون شيء مثله

أما المزدوجة المسمطة، فهي كالمزدوجة في نظمها مصراعين مصراعين، في اختلاف القوافي وتفرقها، لكنها تختلف عنها بإضافة قسيم ثالث موحد القافية، إلى كل مصراعين أو شطرين من البيت، فصار القسيم بذلك من المزدوجة، كالسمط يؤلف بين الأشياء المتفرقة، كما صار فيها، بحكم قافيته الثابتة، بمثابة عمود القصيدة، فإذا كان بالإمكان أن نرمز لقوافي المزدوجة المتغيرة على هذا النحو (أ أ، ب ب، ت ت، الخ)، فإنه بالإمكان أن نرمز لقوافي المزدوجة المسمّطة على هذا النحو: (أ أ ب، ج ج ب، د د ب، الخ).

ولقد نظم في هذا النوع من المزدوجة المسمطة، كل من أحمد المنجلاتي وسيدي ابن علي، ولا يستبعد أن يكون أحمد بن عمار الجزائري ومحمد بن الشاهد، قد نظما هما كذلك شيئا من هذا النوع، لأن هؤلاء جميعا قد تلمذ بعضهم لبعض، وكانوا يمثلون مدرسة فن التوشيح في الجزائر على عهد العثمانيين، يقلد التلميذ أستاذه، ومن الدلائل على ذلك، أن سيدي ابن علي قد نظم مزدوجته السمطية "هاج الغرام"، التي نجتزئ منها قوله فيها[117]:

1- بالله طاوي القفار ✿ عرج بذلك المزار ✿ حيث الكرام
2- عرج بربع المعالي ✿ وأبرد بذاك الوصال ✿ حرّ الغرام
3- حسب المشوق الكئيب ✿ أن شمله بالحبيب ✿ له التئام
4- نأت علينا الدّيار ✿ وفي الفؤاد جمار ✿ لها انظرام

نظمها على منوال سمطية أستاذه أحمد المنجلاتي "نلت المرام" التي نجتزئ منها قوله فيها"[118]

1- بالله حادي القطار ✿ قف لي بتلك الديار ✿ واقر السّلام

2- سلم على عرب نجد ✿ واذكر صبابة وجدي ✿ كيف يلام

3- من بادرته الدّموع ✿ شوقا لتلك الربوع ✿ مع المقام

4- وقل لعرب جيّاد ✿ سكناهم في فؤادي ✿ ذكر الخيام

إذ قلد التلميذ أستاذه من جهات عدة: منها أن كلا منهما وضع عنوانا لمزدوجته المسمّطة، ومنها المطلع المتماثل في القافية وفي اللفظ وفي البدء بالقسم، ومنها القافية الثابتة المنتهية بروي الميم، ومنها بحر المجتث: "مستفعلن/فاعلاتن" ومنها الموضوع الذي ينقسم إلى قسمين متقابلين في كل من السمطيتين: الأول منها يمثل الذات المحبة الناقصة المنفصلة الممثلة لما هو كائن، والثاني منهما يمثل الذات النبوية المحبوبة الكاملة المتصلة، والممثلة لما ينبغي أن يكون، وهي الأقسام التي غالبا ما تبنى عليها الموشحات والقصائد المولدية، أي إن الموضوع ظل ثابتا، وأشكال التعبير عنه هي المتغيرة من القصيدة إلى الموشح التام فإلى المزدوجة المسمطة والسمطية.

وباوبتنا إلى جهة القافية في المزدوجتين المسمّطتين السابقتين، نجدهما قد تشابهتا في القافية الثابتة، إذ لزم كل منهما الميم رويا مقيّدا، مع لزوم ردف قبل الروي مباشرة، من شأنه أن يطيل من حركة النطق بالقافية المردوفة في الامتداد والثقل، والتي تتميز بالصفات اللحنية الشجية أو "الهارمونية" الموائمة لوحدة الشعور بالانفصام في كل من المسمّطتين، ومن شأن ثبوت هذه القافية، التي هي بمثابة "عمود القصيدة"، أن تحافظ على توفير الإيقاع الثابت المنسجم مع وحدة المشاعر الحزينة، من البداية إلى النهاية، إذ الإيقاع ينبغي له أن يطابق حركة أحوال النفس، وأهم ما نراه يعبر في المسمطتين عن هذه الحركة النفسية

الشاعرة بالانفصام، هو هذه القافية الثابتة الممتدة الأزمان التي ظلت أبدا تتعقب القوافي المتغيرة وتردها إلى البيت الأول الذي بنيت عليه المسمّطة، والتي ما أنفك يتماثل إيقاعها بوصفه مسموعا، مع الجو العام لحركة النفس بوصفه مفهوما.

وأمّا جهة القوافي المتفرقة والمتغيرة من مصراعين إلى آخرين، فإنها بدورها قد تشابهت من جهة الإطلاق والتقييد، ففي مسمّطة المنجلاتي قوافي مطلقة وأخرى مقيدة،وليس لنا أن نقول في تنويع القوافي المزدوجة بين الإطلاق والتقييد، أكثر مما قلناه فيها عندما عالجنا قوافي الموشحات التامة، من أن القوافي المطلقة الممّتدة الأزمان، مشاكلة لمشاعر القبض والحزن، بصفاتها اللحنية الشجية، ومن أن القوافي المقيدة الأزمان تعمل بإيقاعها القويّ الصرف على الإثارة والتنبيه إلى تتابع أمواج المشاعر تتابعا يرسم الحال الانفعالية للذات المحبّة المنفصلة التي تصبو إلى الكمال كيما تحقق الاتصال والسعادة.

4 – في قوافي السمطية:

النوع الثالث من قوافي التوشيح، هو قوافي السّمطيات التي تخالف في شكل تقفيتها، قافية المزدوجتين المسمّطتين السابقطين، من جهة إضافة غصن أو قسيم ثالث فأكثر إلى القافية المتغيرة، مع تسميط القافية الثابتة بجعلها عمودها المتكرر والمتعقب لما تفرق من القوافي، فالتسميط في الشعر، كما نلاحظ، قائم على أساس القافية الثابتة، وأخرى متغيرة، دون حصر عددها، فمن التسميط ما جاء مصراعين مصراعين فقط، وهو المزدوج الذي سبق، ومنه ما يجيء ثلاثة مصاريع متغيرة ومتعقبة بقافية ثابتة، مما يمكن أن نرمز له بالشكل: (ا ا ا ب - ج ج ج ب - د د د ب – الخ)، ومنه ما يجيء أكثر من ذلك مع

تسميطه دائما بقافية ثابتة تضمه وترد مفرقه إلى البيت الأول الذي بنيت عليه السّمطية[119].

فقد كان أبو حمو موسى الثاني الزياني، ممن ربّع القوافي المتغيرة، وسمّط بالخامسة الثابتة في سمطيتين على الأقل، الأولى نظمها بمناسبة المولد النوي الشريف سنة 762هـ، والثانية نظمها بالمناسبة نفسها 764هـ، نجتزئ من السمطية الأولى على سبيل التمثيل قوله[120]:

نزلتم من فؤادي منزلا حسنا ✿ وكلّ ما ساءني في حبكم حسنا

بنتم فلم اتّخذ من بعدكم سكنا ✿ وحبكم في صميم القلب قد سكنا

وبعدكم صار عندي ساعة بسنا

سرتم ولم تعلموا بالبين ما فعلا ✿ بهائم مدنف لا يبتغي بدلا

هلاّ رحمتم محبّا بالنّوى قتلا ✿ متيما صار في الهوى مثلا

لم يتخذ بعدكم خلا ولا وطنا

يا راحلين وللتوديع ما عطفوا ✿ وسائلين وبالمشتاق ما عرفوا

قفوا قليلا على مضنى الغرام قفوا ✿ خذوا فؤادا لمعنّى الصّبّ وانصرفوا

لا أبتغي منكم رهنا ولا ثمنا

وكان أحمد المنجلاتي ممن ثلث القوافي المتغيرة، وسمّط بالرابعة الثابتة، في سمطيته التي نظمها بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهي السمطية التي نختم بها هذا الجزء، ونجتزئ منها هنا أغلب ما جاء فيها من أشكال التحول[121]:

يا عرب نجد افتحوا لنا البابا ✿ للوصل، فالجسّم بالنّوى ذابا
ما قطّ عنّا خيالكم غابا ✿ هلّ تجعلوا عبدكم لكم جارا

لولا ذنوب قضت ببلوائي ✿ ما تخلفت عن أحبائي
يا ربي يا سيدي ومولائي ✿ يسّر على من دعاك أوتارا

بلغت ما ترتجيه يا حاد ✿ إن سرت بالمنحنى وبالوادي
بلغ كثير السّلام للهادي ✿ لعلّ تطفى من الحشى نارا

لا خانك السّعد قطّ يا سعد ✿ بلّغ تحيّاتنا إذا تغدو
لمن لعلياه تخضع الأسد ✿ واحتلّ في أرض طيبة دارا

من شرّف الله شهره الأفضل ✿ على الشهور ربيعنا الأوّل
أهلا وسهلا به فقد أقبل ✿ خيره لا يزال مكثارا

والنّور شرقا ومغربا قد لاح ✿ وهاتف الجن باسمه قد باح
لّما تغنّت بلابل الأفراح ✿ تفتح الروض منه أزهارا

الرسل تحت لوائك المعقود ✿ والخلق يا من مقامه محمود
فلتسقنا كأس حوضك المورود ✿ واقبل من المادحين أعذارا

ومن الواضح أن أحمد المنجلاتي قد سمّط بالقافية الثابتة المتعقبة للقوافي المتغيرة، وحرف رويها هو الراء المردوفة، والموصولة بالإلف المدودة، ومعنى ذلك أن إيقاع السمطية الثابت والذي يمثل عمودها، هو الإيقاع الثقيل الممتد الأزمان المشاكل لوحدة الشعور بالانفصال الثابت فيها أيضا، أي انفصال الذات المحبّة عن الذات المحبوبة وتنائيها عنها في كامل السمّطية، وما خلا ذلك، فهي القافية المفرقة المتغيرة من تربيع إلى أخر، وهي القوافي التي تأتي تارة مطلقة، وهي الأغلب الأعمّ، والتي منها ذات المقطعين الطويلين في مثل قوله: (البابا – ذابا – غابا –) و(بلوائي – أحبائي – مولائي)، وهي الأغلب كذلك في السمطية، ومنها ذات المقطع الواحد الطويل، في مثل قوله: (سعدو –تعدو – الأسدو –)، والتي تأتي

تارة أخرى مقيدة مذيلة، في مثل قوله: "الأفضل – الأول – أقبل"، أو مقيدة مذيلة، في مثل قوله: (لاح- باح- الأفراح" و"المعقود- محمود- مورود).

ومن شأن هذا التنوع في القوافي التي تفرق حبّها، أن يخرج إيقاع السمطية من الرتابة المعهودة في إيقاع القافية الموحدة المتوقعة بعد كل حين كالسّمط يضم ما تفرق حبّه، وهو التنوع الذي تارة ما يطول وتمتد أزمانه مع الطويلة، وتارة ثانية يقصر وتتقلص أزمانه مع القوافي القصيرة أو المتوسطة القصر، وهو تارة ثالثة يتقيّد وتتكتم أزمانه، فيرتفع الصوت ارتفاعا انفجاريا مع المقيدة، وهو تارة رابعة يرق ويلين وتطول رقته ولينه مع المقيدة المذيلة، فضلا عن أن هذا الإيقاع المتنوع يختلف من قافية إلى أخرى، فهو مع الفتح أكثر وضوحا ونصاعة منه مع الكسر، وهذا أكثر وضوحا ونصاعة منه مع الضمّ، وفضلا عن أن إيقاع أحرف الروي تختلف إيقاعاتها من حرف إلى أخر، لاختلاف مخارجها عند النطق بها، فإيقاع الأصوات الشديدة المجهورة كالباء[122] في (البابا- ذابا – غابا)، وكالدال[123] في (حادي – الوادي – للهادي)، أكثر وضوحا في السّمع لشدتها وجهارتها.

بينما نجد إيقاع الأصوات المتوسطة في الشدّة والجهر[124] في (بلوائي- أحبائي- مولائي) وغيرها مما يماثلها أقل وضوحا في السّمع من السابقة، لتوسطها في الشدة والجهارة، في حين فإن إيقاع الأصوات المهموسة كالحاء[125] في (لاح- باح –الأفراح) أقل وضوحا في السّمع من جميع ما سبق، لرخاوة صوت الحاء وهمسه، ثمّ فضلا عن علاقات معقدة أخرى، قد لا يحصيها الوصف، لتبدل الإيقاعات في أصوات الروي وتنوعها، عند تنوع الأصوات التي تسبقها، فتؤثر فيها من جهة التفخيم أو

الترقيق مثل: (الأفضل – الأول)، ومن جهة الوضوح والغموق مثل: (حادي – سعد) على التوالي.

فلا شك إذن أن من شأن هذا التنوع في القافية المفرقة- المتغيرة، الذي نحس به ونلمسه عند القراءة، من أن يغني السمطية إيقاعا وموسيقى، ويخرجها بذلك من رتابة القافية الثابتة ورقابتها، ويفسح للشاعر مجال الإبداع في المسموع، بعد أن انحسر مجاله في المفهوم المعاد عند الصوفية، فأي فرق- مثلا- في المفهوم بين سمطية أبي حمو موسى السابقة، وسمطية المنجلاتي اللاحقة؟ إن لم يكن ذلك الفرق في الإيقاع والنغم المركبة أسبابه تركيبا مختلفا، فهو هناك، في سمطية أبي حمو، رباعي التركيب في القوافي المتغيرة، ينتهي نفسها عند القافية الخامسة الثابتة، وهو بذلك ذو توقع يطول نفسه ويمتد، وهو هنا، في سمطية المنجلاتي، ثلاثي التركيب في القوافي المتغيرة، ينتهي نفسها عند القافية الرابعة الثابتة، وهو لذلك ذو توقع يقصر نفسه ويقل امتدادا بالقياس إلى السابقة، وذلك إذا وضعنا في الإعتبار أن الدفقات الشعورية التي تجري من المسموع - المفهوم جريانا متماثلا، تتم عند القراءة والأداء في نفس واحد ينتهي كل مرة عند القافية الثابتة المتوقعة، في كل من السمطيتين السابقتين، الأولى: (ا ا ا ا ب – ج ج ج ج ب –د د د د ب) والثانية (ا ا ا ب- ج ج ج ب- د د د ب- الخ)، أما مزدوجة المنجلاتي المسمطة الأسبق، فإن زمن التوقع فيها كان هو الأقصر والأسرع مما سبق جميعا، لاحتوائها على تركيب: (ا ا ب- ج ج ب- د د ب- الخ).

وإذا كان ذلك كذلك، فإن توجّه كثير من الشعراء إلى النظم في إطار الموشحات والمسمطات، لا يرجع إلى "عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطنه"[126] كما يزعم ابن رشيق، بقدر ما يرجع إلى القصد في تنويع القوافي وإغناء أهم عنصر في الشعر هو موسيقاه، وتغليبه

على عنصره الأخر الذي هو مفهوماته، لأن الشعر أساسا هو إيقاع وموسيقى قبل أن يكون مفهومات[127]، ولو كان العكس لنثر الشعراء منظومهم، وحلّوا عقد إيقاعات منظومهم بمنثورهم، ولكنهم لمّا وجدوا أنفسهم يوقعون في الموشحات والسّمطيات أكثر مما يقولون، ويقولون في القصائد التقليدية أكثر مما يوقعون، اتجهوا هذا المتجه حبّا في التمرد على المألوف، وحبّا في التنويع الإيقاعي، ومسايرة لتطور المجتمع الذي احتك بموسيقى أقوام أخرى وثقافات، فكانت الموشحات والسمطيات هي التي لبت الرّغبة، فعبرت عن الشعور الجماعي، الرسمي منه والشعبي، تعبيرا إيقاعيا غنيا، بفضل تنوع القوافي وغناها، وبفضل قصر الأغصان التي قربت نقط التوقع والتوقيع من بعضها.

- في هوامش الفصل الثاني:

1- أندريه مارتينيه، مبادئ اللسانيات العامة: 53. ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة- دمشق: 1984.

2- ديوان شعيب أبي مدين التلمساني: 57 مطبعة الترقي، دمشق: 1938.

3- م. السابق:61

4- م. السابق: 66

5- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية: 359، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت لبنان، ط. الأولى: 1978، وهذه القصيدة من الشوارد التي لم ترد في الديوان المذكور، وقد تتبعناها في أثرها المخطوط، انظر كتابنا: الخطاب الأدبي القديم في الجزائر: دراسة بيبليوغرافيا، منشورات دار الأديب، وهران: 2007.

6- انظر: مختار حبار – الخطاب الأدبي القديم في الجزائر: 34.

7- د.عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي: 323، مكتبة الأنجلو المصرية: 1954.

8- ديوان أبي مدين: 59.

9 – م. السابق: 60.

10- م. السابق :.63

11- والاستدلال على ذلك في قوله:﴿ إنا عرضنا الأمانة على السّموات والأرض و الجبال فأبيّن أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان ﴾ الأحزاب :.72

12- ديوان أبي مدين شعيب التلمساني: 57.

13- م.السابق: 65.

14- م. السابق: 91.

15- ينظر: أندري مارتينيه – مبادئ اللسانيات العامة: 57، ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق:1984- 1985.

16- ينظر: مختار حبار –الخطاب الأدبي القديم في الجزائر، دراسة بيبلوغرافيا:86 "سبق".

17- انظر مصادرها في: م السابق: 87، منها: شرح البوصيري الذي حققه وقدم له: أحمد بن محمد أبو رزاق – المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر: 1984، وعليه تم الاعتماد في نقل أبيات المنفرجة.

18- ابن رشيق. العمدة: 153/11- تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط.الخامسة: 1981.

19- وهو ما نبه إليه كذلك، محقق كتاب العمدة: محمد محيي الدين عبد الحميد، انظر هامش العمدة: 153./1

20- ابن رشيق – العمد: 153./1

21- ينظر الأمثلة على ذلك في: العمدة: 151/1 - 152./1

22- إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر: 273، دار القلم، بيروت، ط.الرابعة: 1972.

23- محمد الحفناوي – تعريف الخلف برجال السلف: 448/2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط، الثانية: 1985، والعربي المشرفي – ياقوتة النسب الوهاجة- مخطوط – بحوزتي.

24- مطلعها:

صنت نفسي عمّا يدنّس نفسي ✿ وترفّعت عن جدا كل جبس

25- انظر: إبراهيم انيس – الأصوات اللغوية: 75- مكتبة الأنجلوالمصرية – ط.الرابعة، القاهرة: 1971.

26- انظر: م. السابق:.25

27- مثلا الأبيات: "7 – 10" و"13 – 15" وفي غيرها.

28- إبراهيم أنيس –الأصوات اللغوية: 76.

29-انظر: م، السابق :.55

30- حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 266، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس: 1966.

31- ألفت كمال الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين:265، دار التنوير، بيروت، ط.الأولى: 1983.

32- ديوان أبي مدين: 62.

33- رواها كاملة: الشيخ عبد الرحمن بن محمد الجيلالي – تاريخ الجزائر العام: 48/4، دار الثقافة، بيروت: 1982.

34- مطلعها:

الا ليت شعري هل ابيتنّ ليلة ✿ بجنب الغضى أزجي القلاص النّواجيا

35- منهم: محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف: 457/2"سبق"، وانفرد برواية اليائية كاملة، الشيخ عبد الرحمن الجيلالي – تاريخ الجزائر العام :48/4.

وقال: (ولم أر من ذكرها أو أشار إليها فيمن ترجم له، ولذلك آثرت إدراجها هنا كاملة) ولكن الشيخ سكت عن مصدرها.

36- وتسمى"القدسية" وعدة أبياتها:357 بيتا،منها نسخة خطية بالمكتبة الوطنية "الحامة" برقم: 946. وجاء عبد الكريم الفكون على ذكر كثير من أبياتها في كتابه: "منشور الهداية" الذي حققه ونشره: أبو القاسم سعد الله.

36- راجع: مصطلح: التأسيس والدخيل والروي الموصول: رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي:141، منشأة المعارف، الإسكندرية:.1987

37- هكذا ورد اسمها، لكن يبدو أن الباحث رجاء عيد قصد "فنية" فأخطأت المطبعة، وأرى أن "غنية" أنسب من "فنية" في هذا الموضوع بالذات، لذلك اعتمدتها، انظر: م. السابق :.152

38- الفت كمال الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 265 "سبق".

39- انظر: رجاء عيد – التجديد الموسيقي: 152"سبق".

40- ديوان سعيد المنداسي التلمساني "الفصيح" : 67، تحقيق المرحوم رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر: .1968

41- رجاء عيد – التجديد الموسيقي: 140"سبق".

42- م.السابق :.141

43- إبراهيم أنيس –موسيقى الشعر: 303"سبق".

44- انظر جابر عصفور –مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي: 265 –دار التنوير –بيروت –ط.الثانية: .1982

45- ديوان المنداسي "النصيح" :45، وقد بلغت هذه القصيدة 50بيتا.

46- شكري محمد عياد – موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية: 116، دار المعرفة – القاهرة – ط.الثانية: .1978

47- يقول حازم القرطاجني: (القوافي حوافر الشعر،عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء:271 "سبق".

48- ديوان المنداسي "الفصيح": 59، وقد بلغت 56 بيتا، والأبيات 56.55.9 مطموسة.

49- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي: 303 "سبق".

50- شكري محمد عياد – موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية:157 "سبق".

51- ديوان المنداسي: 53 – ولقد بلغت التصيدة 41 بيتا.

52– ينطر : إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر العربي .303

53– انظر : عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 48/1 دار الفكر –بيروت – ط.الثانية :.1970

54– انظر شكري محمد عياد – موسيقى الشعر العربي:123- .125

55– جعلها شكري محمد عياد : أربعة – بادعاء (أن الألف عبارة عن صوتين: صوت مرقق يميل إلى الكسر، وصوت مفخم يميل إلى الضم) انظر : م.السابق: .125

56– م.السابق: .123

57– رجاء عيد –التجديد الموسيقي :147 "سبق".

58– أوردها كاملة "102من الأبيات": محمد الحفناوي –تعريف الخلف برجال السلف:263/2، وهي من بحر الطويل ومطلعها :

أيا جيرة حلوا بخير مقام ۞ لكم قد صبا قلبي وطاب مقام

59– أوردها من 13 بيتا أحمد بن عمار الجزائري في رحلته: 73. من بحر الكامل، ومطلعها :

قسما بصبح جبينك الوهّاج ۞ ما أنت إلا راحتي وعلاجي

60– م.السابق: 76 وهي من بحر الكامل، وعدتها 12 بيتا، ومطلعها :

بتذللي لك في الهوى وخضوعي ۞ وبفتنتي بك سيّدي وولوعي

61 – م.السابق: 75، وهي من بحر الوافر، وعدتها 17 بيتا، ومطلعها:

جفونك في الفؤاد لها كلام ۞ وفي الجسم النّحيف لها سقام

62– م.السابق: 74، وهي من بحر الكامل، وعدتها: 25 بيتا، ومطلعها :

مضناك رقّ لحاله عذاله ۞ ينبيك عن صدق الغرام خياله

63– رودوسي قدور – مجموع القصائد والأدعية: 3، وهي من بحر الطويل، وعدتها 20 بيتا، وطلعها :

بأسمائك الحسنى فتحت توسّلي ۞ ومنك رجوت العفو أشهى مطالبي

64– م. السابق: 13، وهي من بحر الخفيف، وعدتها 11 بيتا، ومطلعها :

قد قصدت الثعالبي بحر جود ۞ والتمست رضاه والدّمع هام

65– ابن النحوي – المنفرجة "سبقت" وعدتها: 40 بيتا، وطلعها :

فقد آذن ليلك بالبلج

اشتدي أزمة تنفرجي ✿

66- ديوان أبي مدين شعيب لتلمساني: 61، وعدتها: 7 أبيات، ومطلعها:

وبث بأوجاع الهوى أتقلب

تذللت في البلدان حين سبيتني ✿

67- محمد الحفناوي – تعريف الخلف برجال السلف: 2/ 444، من بحر البسيط، وعدتها 10 أبيات، ومطلعها:

بالضم عن كل مخلوق يرى عجبا

من يبتغ العزّ يرفعن همّته ✿

68- أبو سالم العياشي "- 1090" الرحلة العياشية: ماء الموائد: 2/ 391 فهرسها: محمد حجي – مطبوعات دار المغرب للتأليف والنشر – الرباط: 1977، وأبو القاسم سعد الله – شيخ الاسلام عبد الكريم الفكون: 207، دار الغرب الإسلامي ببروت: 1986، وعدة كل قصيدة من قصائد الفكون: 25 بيتا، بعدد أحرف هذه الجملة الدعائية: (إلهي بحق الممدوح اشفني آمين) وعلى ترتيبها، أي كل بيت يبدأ بحرف منها، ثم يكرر العملية نفسها في البائية، وهلم جرا مع كل حرف من أحرف الهجاء، وبذلك فعدد قصائد الديوان 28، فيكون مجموع الأبيات :(25×28=700)، مع العلم أن ديوان الفكون الذي ذكره العياشي في رحلته مازال في حكم الضياع، ولم يحتفظ منه العياشي في الجزء الثاني في رحلته غير: الهمزية والبائية واللامية واليائية، ومطالعها:

- أبدرا بدت في الخافقين سعوده ✿ ونورا به الأكوان أضحت تلألأ

- أحبّتنا إني كلفت بحبّ من ✿ له العزّ قدما والرّسالة منصب

- أعينيّ جودا بالدّموع تأسفا ✿ لصبّ نحيل الجسم زايله عقل

- أيا باهر الإشراق يا غاية المنى ✿ ومن حاز في تشريفه الرّتبة العليا

69- عبد الرحمن باش تارزي – كتاب غنية المريد في شرح نظم مسائل كلمة التوحيد: 3، المطبعة الرسمية بتونس: 1322هـ، وعدتها 37بيتا، بحر البسيط، ومطلعها:

أرحم تضرعنا بمصطفاك الذي ✿ صلّى عليه إله العرش في الأزل

70- ينظر: المنفرجة: 9، وهي بشرح أبي الحسن عليّ البوصيري، وبتحقيق أحمد محمد أبو رزاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1984.

71- وتسمى "الياقوتة". حققتها ونشر نصها بالعربية والفرنسية، مع دراسة حولها، وترجمة للشيخ بالفرنسية، بعنوان(Alyakouta) ميلا عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1986.

72- ألفت كمال الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 265 "سبق".

73- انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: 277 و284.

74- انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية: 62.

75- من أشهر التائيات: تائية ابن الفارض الكبرى المسماة: نظم السلوك، الديوان: 46، وتائية الغزالي في كتابه: معارج القدس في مدارج معرفة النفس: 189، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دارا لآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الخامسة: 1981، وتائية أحمد البدوي، ينظر: علي صافي حسين – الأدب الصوفي في مصر: 88، دار المعارف في مصر، القاهرة: 1971، وغيرها كثير.

76- انظر: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي: 156 – 157.

77- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: 289 "سبق".

78- انظر: م. السابق: 298.

79- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي: 130 .

80- ديوان سعيد المنداسي التلمساني: 31 .

81- أحمد بن عمار الجزائري – نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب: 83، تحقيق: محمد بن شنب مطبعة فونتانا، الجزائر: 1902.

82- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية: 64.

83- م.السابق: 67.

84- انظر: شكري محمد عياد – موسيقى الشعر العربي: 133.

85- انظر: م.السابق: 131.

86- ديوان أبي الحسن الششتري: 7 تحقيق علي سامي النشار، مطبعة دار نشر الثقافة، الإسكندرية، ط. الأولى: 1960.

87- م.السابق: 8.

88- م. السابق: "10- 12 ""بتصرف".

89- أحمد بن عمار الجزائري –نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب: 15- 16.

90- أنظر م. السابق: 132- 149.

91- انظر: عبد الحميد حاجيات/أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره: 348،355، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1974.

92- انظر: مختار حبار، مدرسة التوشيح الجزائرية في "ق12هـ18م". بحث في مجلة، دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد: 1جوان: 1997.

93- رحلة ابن عمار: نحلة اللبيب بأخبار إلى الحبيب:27.

94- انظر: أشعار جزائرية، تحقيق أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1988.

95- انظر، عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر:186، مؤسسة نويهض، بيروت، ط. الثالثة: 1983.

96- انظر: محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف: 236/2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.ا لثانية: 1985.

97- نص الحديث القدسي: (كنت كنزا مخفيا، فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق ليعرفوني)، كما يرويه جل الصوفية في مظانهم المختلفة.

98- انظر: نص رسالة لابن عربي محققة ومنشورة في مجلة: البلاغة العربية: ألف، عدد:5 ربيع1985 ص:20، تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

99- انظر: ديوان أبي مدين التلمساني: موشح: "إذا كنت ذا اتصال" ص:23، وهو منسوب أيضا للششتري، وموشح: "صحّ عندي الخبر" ص:84، وهو منسوب أيضا للششتري، وموشح: "يا خالق العرش العظيم" ص:86، وموشح: "إذا ضاق صدري" ص:88 وغيرها.

100- انظر: رحلة ابن عمار الجزائري: موشح: (إليك يا سيد الملاح) ص:80.

101- انظر: رودوسي قدور بن مراد –مجموع القصائد والأدعية: موشح: "محمد روح الوجود" وموشح: "يا غرة اليمن يا ربيع" ص: 17 - 94.

102- قد يسمى دورا أو بيتا، انظر :مصطفى عوض الكريم – فن التوشيح: 32 دار الثقافة، بيروت، ط. الثانية: 1974.

103- رحلة احمد بن عمار: 16- 27.

104- انظر: مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح: 21"سبق".

105- ديوان: أبي مدين التلمساني: 88، وله غيره مثله ص:72و 74.

107- أنظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر:251، دار القلم بيروت، ط. الرابعة: 972.

108- ديوان أبي مدين شعيب: 83، والأخر ص:84 وغيرها.

109- انظر: مصطفى عوض الكريم- فن التوشيح: 22.

110- منهم: إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر: 251- 254.

111– منهم: مصطفى عوض الكريم – فن التوشيح: 32.

112– م. السابق: 32.

113– ابن رشيق- العمدة :180/1"سبق".

114– انظر إلى تفعيلات موشح ابن عمار النموذج، فهو من بحر الرّمل: (فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن)×2، وقد خالف فقصر في الأعجاز، كما أن سيدي ابن عليّ قد قصر في موشحته مرتين: حين نظمها على مجزوء البسيط: (مستفعلن/فاعلن/مستفعلن)، وحين أعلّ آخر تفعيلة بالنقص، وكذلك فعل محمد ابن الشاهد في موشحته، فقد قصر حين نظمها على مجزوء الرجز: "مستفعلن/مستفعلان"، وحين أعلّ آخر تفعيلة بالنقص أيضا، وقس على ذلك معظم الموشحات.

115– ابن رشيق – العمدة:180/1 "بتصرف".

116– ابن عبد ربه الأندلسي- كتاب العقد الفريد: 501/4، شرح وضبط: أحمد أمين وآخرين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط. الثانية :.1962

117– رحلة ابن عمار: 79، وهي من "81بيتا".

118– م. السابق: 28، وهي من"69بيتا".

119– انظر: ابن رشيق، العمدة:185/1، وانظر: فن التوشيح: 49.

120– عبد الحميد حاجيات – أبو حمو موسى: الزياني: حياته وآثاره: 348 و355.

121– رحلة ابن عمار:35، وقد بلغت "81"بيتا.

122– انظر: إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية: 45.

123– م. السابق: 48.

124– انظر: م. السابق: 90.

125– انظر:م. السابق: 65.

126– ابن رشيق- العمدة: 182./1

127– انظر: إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر: 19.

الفصل الثالث: في إيقاع الوحدات الدالة المتماثلة وجماليتها:

أولا- في إيقاع الوحدات المتماثلة الملفوظة وجماليتها

1 – في الوحدات المتكررة والمترددة

2- في الوحدات المشتقة والمترادفة

3 – في الوحدات المتجاورة

4 – في وحدات التصدير والتجنيس

ثانيا – في إيقاع الوحدات المتماثلة الملحوظة وجماليتها

1– في وحدات المقامات والأحوال

2– في وحدات المعجزات والكرامات

3 – في وحدات المراتب الصوفية

4 – في الوحدات المكانية

أولاً- في إيقاع الوحدات المتماثلة الملفوظة وجمالياتها :

1 – في الوحدات المتكررة والمترددة

2- في الوحدات المشتقة والمترادفة

3 – في الوحدات المتجاورة

4 – في وحدات التصدير والتجنيس

أولا – في إيقاع الوحدات المتماثلة الملفوظة وجماليتها:

مازلت أقدم رجلا وأخر أخرى، بين أن أسمي هذا الفصل باسم: الوحدات الدالة المتجانسة، أو باسم الوحدات الدالة المتشاكلة، أو باسم الوحدات الدالة المتماثلة، وذلك لصعوبة التفريق فيما بينها تفريقا واضحا، لأنها كلها تعني فيما تعنيه التشابه والتآلف بين وحدتين دالتين أو أكثر من جهة مكوناتهما البنائية أو الصوتية، كالتجانس مثلا ورد الأعجاز على الصدور وغيرهما من الثنائيات التي اختلفت أسماؤها في البديع، واتفقت وتقاربت وتماثلت وتشاكلت من حيث مكوناتها اللفظية أو الدلالية، فمازلت كذلك حتى وقع الاختيار على اسم المماثلة ليكون قاسما مشتركا بين مجموعة من الألوان البديعية، قائمة في أساسها الأعلى على تكرير بنيتين أو أكثر تكريرا متماثلا في المبنى والمعنى أحيانا، وفي المبنى دون المعنى أو المعنى دون المبنى أحيانا أخرى.

إن الوحدات الدالة التي تنتظم في القافية، انتظاما ثابتا، هي مظهر من مظاهر التماثل الصوتي المؤدي بتكراره إلى خلق الإيقاع الأساسي الثابت في القصيدة، غير أن كثيرا من الوحدات الدالة التي يقصد الشاعر عامدا إلى اجتلابها أو تعديلها وتكرارها في نسق معين من القصيدة، تكرارا ينصرف إلى المبنى أو المعنى أو إليهما معا، يعد ذلك مظهرا من مظاهر المماثلة في مجال صنعة البديع، وبالتالي طريقة ومذهبا في خلق الإيقاع الثانوي المتغير في القصيدة، الذي ينسجم بتغيره وتجدده مع ما فيها من معنى وشعور، فينبه إليهما ويثير.

ومظاهر تكرار الوحدات الدالة المتماثلة في القصيدة متنوعة، حصرها بعض الباحثين[1] في معلمين اثنين: أحدهما معلم التكرار "الملفوظ"، وذلك مثل الوحدات الدالة المتكررة والمترددة والمشتقة والمترادفة والمتجاورة، وتلك التي ترد أعجازها على صدورها، والوحدات المتجانسة،

وهي الوحدات التي تعد من أظهر الأساليب المتماثلة وأكثرها توظيفا في القصيدة التقليدية، وهي ما سنحاول رصده ومدارسته في المحور الأول من هذا الفصل، وآخرهما هو معلم التكرار "الملحوظ"، وذلك مثل تكرار مجموعة من الوحدات الدالة، في نسق تركيبي معين من القصيدة، تتماثل فيما بينها من جهة انتمائها إلى حقل دلالي واحد، وإن اختلفت من حيث مبناها، وذلك مثل الوحدات الدالة التي يكون قاسمها المشترك هو حقل المقام الصوفي أو الحال أو المعجزات أو الكرامات، أو المراتب الصوفية وألقابها، كما قد يكون حقل الوحدات المكانية، وقس على ذلك حقل الخمر والمعرفة الصوفية، وما شابه ذلك من الحقول الدلالية، مما سوف نقف عليه في المحور الثاني.

أما التركيز اللافت على التكرار في حد ذاته، فبوصفه قاعدة ملازمة، في ملفوظ الوحدات الدالة وملحوظها، فهو راجع إلى أن الإيقاع على إطلاقه، عادة ما لا ينبني ولا يتشكل إلاّ بتكرار لفعل أو عمل واحد، أو لمجموعة من الأفعال والصفات، مما تجانست أصواتها وتماثلت، أو تعادلت بنياتها وصيغها وتوازنت، أو تشاكلت حقولها فتكاملت وتفاعلت في الوظيفة، أو تعاقبت على نحو من أنحاء التعاقب المتماثل، مما للتكرار والترديد فيه نصيب قلّ أم كثر، وخفي أم ظهر وتباعد أم تقارب، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فإن ما يتكرر ويتردد من تلك الظواهر وغيرها، هو الذي يتسبب عادة في خلق الإثارة التي تتسبب في خلق الاستجابة، وفق ما تذهب إليه النظرية الشرطية وتقرره[2]، والإيقاع حينئذ لا يخرج من دائرة الإثارة للحس الإنساني، بفعل إلحاحه المتكرر، ليقابل باستجابة وجدانية أو نفسية، قد تكون الإثارة بفعل أو عمل أو مظهر واحد، يستدعي الاستجابة أو الرغبة، لكن أقوى إثارة تضمن الاستجابة،

ما جاء منها عن طريق التكرار والترديد لذلك الفعل أو العمل أو المظهر الواحد، تكرارا وترديدا متماثلا، كما هو الحال في تكرار الوحدات الدالة الملفوظة والملحوظة، في ما تجانس منها تجانسا لفظيا، أو تجانسا دلاليا.

لقد انطلق الدرس البلاغي عموما، وعلى مستوى محور اللفظ خصوصا، منذ أن فتح ابن المعتز باب التأليف في هذا المحور، بكتاب البديع، فتبعه فيه جمهرة من البلاغيين، منهم قدامة بن جعفر في كتاب نقد الشعر، والعسكري في كتاب الصناعتين، وابن رشيق في كتاب العمدة، وكثير غيرهم، قلت: انطلق الدرس البلاغي عند هؤلاء برصد ألوان من فنون البديع، قائمة في تكوينها على أساس من التكرار، وعلى أساس من المتماثلات الصوتية أو الدلالية، وذلك مثل الوحدات المترددة، والوحدات المشتقة، والوحدات المتجانسة، والوحدات المسجوعة، والوحدات المتضارعة، ووحدات رد الأعجاز على الصدور، والوحدات المتقابلة، والوحدات المعكوسة، والوحدات المصرعة، وتلك الوحدات المرصعة، وهلم جرّا مما جاء منها في الكتب السابقة، وهي وإن اختلفت في أسمائها، بحسب اختلافها في تراكيبها، فإن القاسم المشترك الأعلى فيما بينها لا يكاد يخرج عن التكرار والترديد، مما احتسبناه، قاعدة ملازمة لكل حركة إيقاعية.

وإذا كان ذلك هو كذلك، فإن القصيدة العربية التقليدية، في جميع أطوارها التاريخية، لم تخل يوما من استمداد قيمتها الإيقاعية الداخلية، مما انتظم في أبياتها من المماثلات الصوتية والدلالية، إلى جانب استمداد قيمتها الإيقاعية الخارجية، مما انتظمت فيه من البحور العروضية. على أن الاحتفال بذلك الانتظام الداخلي ظل ينمو في خط تصاعدي، حتى بلغ مداه في العصر العباسي مع طائفة من الشعراء، أمثال

مسلم بن الوليد، وبشار بن برد، وأبي تمام وغيرهم[3]، وحتى صار بعدهم عادة في انتظام منظوم الكلام ومنثوره، ولم تكن القصيدة الصوفية بمنأى عن ذلك النظام الذي تسمّى بالبديع، والذي ندارس منه في موضوعنا بعض ظواهره المهيمنة، دراسة مبنية على ألوان محورية، على الرغم من أنها كثيرا ما تكبّ كبّا متجاوبا بأجمعها في البيت والبيتين والقصيدة والقصيدتين، مما تلزم الإشارة إليه بجنب اللون المركزي.

1- في الوحدات المتكررة والمترددة:

يقسم جمهور البلاغيين الكلام البليغ إلى ثلاثة أقسام: فهو إما إطناب، وإما إيجاز، وإما مساواة، وذلك وفق مقتضيات الأحوال والمقامات، والتكرار باب من أبواب الإطناب وأسلوب فيه، وهو ذكر الشيء، في سياق من الكلام، مرتين أو أكثر، لأغراض مختلفة مطابقة لمقتضى الحال، والتكرار صنوه الترديد، إلاّ أن الترديد يرد لفظه المكرر مقيدا بقاعدة، وهي (أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردّها هي بعينها متعلقة بمعنى آخر، في البيت نفسه أو في قسيم منه)[4]، وذلك مثل قول أبي نواس في وصف مفعول الخمر (لو مسّها حجر مسّته سرّاء[5]) ،حيث وردت لفظة "مس" متعلقة بالحجر، وردّت بعده متعلقة بالسّراء، والتكرار المحض متحرر من هذا القيد، وهو قسمان: لفظي ومعنوي، فاللفظي إيراد اللفظ بمعناه مرّتين أو أكثر والمعنوي إيراد المعنى الواحد بلفظ مختلف مرتين أو أكثر، (وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني)[6].

وإذا كان للتكرار، عند جمهور البلاغيين، وجه بلاغي إذا وافق استعماله مقتضى الحال وطابقه، فإن له وجها آخر إيقاعيّا بفضل وظيفته التمييزية المبنية على ما هو عليه اللفظ المكرر من نظام وانتظام، مختلف عمّا ترسل منه، ينتج عن تجانسه وانسجامه الصوتي المتكرر نغم

وإيقاع، له من لذة السّماع بمقدار ما له من لذة الإبلاغ، وحينئذ فإن الوحدات الدالة المتكررة، الواردة في سياق من الشعر أو النثر، لا تتوقف جماليتها على ما اجتلبت لأجله من وظيفة تعبيرية فحسب، كما ولا تتوقف جماليتها على ما انتظمت عليه من وظيفة تمييزية مباينة للمرسل فحسب، ولكنها تتوقف على التكامل والتفاعل بين وظيفتيها: التمييزية على ما هي عليه الوحدات الدالة المتكررة من نظام الترجيع والترديد الذي ينتج عنه الإيقاع والنغم، والتعبيرية على ما هي له تلك الوحدات نفسها من دلالة، من حيث كون الوظيفة التمييزية في دوال الوحدات، لا تنحصر في إحداث الأثر الإيقاعي فحسب، ولكنها زيادة على ذلك تنبّه إلى مدلولاتها التي تؤم وتؤكد عليها، وفي ذلك ما فيه من تحريك لنشاط المستمع وتوقع استجابته.

كان أبو حمو موسى الثاني (ـ791هـ) سلطان دوله بني زيان في تلمسان، قد دأب على إحياء المولد النبوي الشريف سنويا، وكان الشعراء يحضّرون للمناسبة منظومات مولدية، تنحو بمعاني المولد منحى صوفيا. وكان أبو حمو موسى يشترك مع الشعراء بإنشاء المولديات وإنشادها في المحافل، ومع أنه كان سلطانا لدولة بني زيان، ولم يكن متصوفا يسلك مسالك الصوفية في زهدهم وكشوفهم وكراماتهم، إلاّ أنه كان يجاريهم في نياحتهم ومواجيدهم وأشواقهم ومعارفهم، فينظر مثلهم. في مولدياته، إلى محمد (ص)، نظرة روحانية خالصة في أكثر الأحيان. تسمو بالمولديات من مجرد سرد للسيرة النبوية الدنيوية، إلى سرد سيرة أحمدية روحانية عالية، فيها من خوارق العادات فوق ما للأنبياء جميعا من معجزات ،ويتحول بذلك رباط المحبة والشوق والحنين، في المولدية، من رباط طيني ظاهر، إلى رباط روحاني باطن، تتعلق به ذات المحب وتروم الوصال الروحي بذات المحبوب، طلبا للخلاص مما هي عليه من حظوظ بشرية، إلى ما ينبغي أن تكون عليه من حقوق روحانية.

ولذلك فالمولديات، عادة، ما تبني بناء متقابلا متباينا، يختص بناء فيها بالذات المحبّة الناقصة، ويختص بناء آخر فيها بالذات المحبوبة، التي قد تكون الذات العلية المطلقة، وقد تكون الذات النبوية الكاملة، وقد تكونا معا في تراتب، فالجزء الأول من بناء المولدية عادة ما ينتسج من بنية دلالية منطقية، تعبر فيها الذات الناقصة عن نقصانها، وتعترف فيها بذنوبها ومعاصيها، وانغماسها في مباذل الحياة الدنيوية، فتطنب في الاعتراف وتوغل، ثم تنتهي إلى طلب النجاة والاستغاثة بالذات العلية، متوسلة في ذلك بالذات النبوية الكاملة، أن يرفع عنها غطاؤها من الحظوظ البشرية، فتطنب في ذلك وتبالغ، والجزء الآخر من بناء المولدية عادة ما ينتسج من بنية دلالية منطقية مباينة للسابقة، تمجد فيها ألوهية الرحمن ورحمته التي وسعت كل شيء، كما تمجد فيها الذات النبوية في كمالها وجمالها ومعجزاتها، ووساطتها لكل سالك في درب المحبة الإلهية، الأنبياء منهم والأولياء، فيطنب الممجد في ذلك ويوغل حتى يخرج من المعلوم إلى المغيوب.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن أسلوب التكرار والترديد، وهو باب من أبواب الإطناب المطابق لمقتضى حال الإيغال والمبالغة المقصودة، في البنيتين الدلاليتين المنطقيتين المذكورتين آنفا، هو ما استعمله أبو حمو موسى الثاني في مولدياته، وأجراه في المقال بلا اقتصاد، لمطابقته المقام، مقام الذات المحبة الناقصة من جهة، ومقام الذات العلية المطلقة، ومقام الذات النبوية الكاملة من جهة مقابلة أخرى، فكان مما عبر عنه أبو حمو موسى الزياني على هذه المقامات، في مولديته التي نظمها احتفالا بمولد سنة766هـ، هذه الأجزاء الثلاثة: الجزء الأول في مقام الذات العلية، والثاني في مقام الذات النبوية، والثالث في مقام الذات المحبّة، نوردها على تراتبها في المولدية[7]:

1- يا من يجيب ندا المضطر في الديج ۞ ويكشف الضرّ عند الضيق والوهج

2- ولطف رحمته ياتي على قنط ۞ إذا القنوط دعا يا ازمة انفرجي

3- يا كاشف الضرّ عن أيوب حين دعا ۞ قد مسّني الضرّ فاكشف كرب كل شجي

4- يا من وقى يوسف الصّدّيق كلّ اذى ۞ لمّا رموه بجبّ ضيّق حرج

5- يا من تكفّل موسى وهو منتبذ ۞ باليمّ في جوف تابوت على لجج

6- يا من كفى المصطفى كيد الأولى كفروا ۞ إذ جاءهم بكتاب غير ذي عوج

7- يا من وقاه الرّدى في الغار إذ نسجت ۞ ببابه عنكبوت خير منتسج

8- من قد أتى رحمة للعالمين وقد ۞ أحيا القلوب بوحي واضح الحجج

9- من عطر الكون طيبا عند مولده ۞ وأشرق الأفق من نور له بهج

10- من أنزلت فيه آيات مطهّرة ۞ أنوارها كصباح لاح منبلج

11- يبلى الجديدان إخلاقا وجدّتها ۞ مع الجديدين في نور وفي بهج

12- في طيّها كلّ علم ظلّ مندرجا ۞ وأيّ علم لديها غير مندرج

13- محمد خير خلق الله قاطبة ۞ نور الهدى وإمام الرّسل والسّرج

14- يا حادي العيس عرّج نحو أربعه ۞ بالله عج بي على ذاك المحل عج

15- قد ضقت ذرعا بزلاتي وكثرتها ۞ فما اعتذاري إذا طولبت بالحجج

16- وكم قطعت من الأيام في لعب ۞ وفي ضلال وكم ضيّعت من حجج

17- وفي البطالة لهوّا قد مضى عمري ۞ آه لتضييعه في اللهو والمرج

18- وكم عصيتك جهلا ثمّ تسترني ۞ وباب فضلك عنّي غير مرتتج

19- مني الإساءة والإحسان منك بدا ۞ منيّ الذّنوب وكلّ الفضل منك يجي

20- كم جدت بالفضل والإحسان منك وكم ۞ سترت بالفضل من أفعالي السّمج

21- أصلح بفضلك ما قد كان من خلل ۞ واجبر بحلمك ما قد كان من عوج

فالمولدية – ومنها هذه الأجزاء الثلاثة- وإن كانت قد اتخذت لها شرعة إيقاعية خارجية، بانتظام حركاتها وسكناتها وفق

تفعيلات بحر البسيط (مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن)، فإنها من وجهة أخرى، قد اتخذت لها شرعة إيقاعية داخلية، بما استقام لها انتظامه في متن أبياتها المتجانسة في أصواتها، والمتناسبة في أزمانها، والمتناغمة في ترجيعاتها، وقد تنوعت ألوانها، ترادفا واشتقاقا، ومجانسة وتصديرا، إلا أن أظهرها وأجلاها ما جاء منها تكرارا وترديدا.

فالتكرار اللفظي المتوازن، قد غلب في مجموعة الأبيات الأولى، وهيمن على باقي الوحدات الدالة المعدّلة في صيغها الصوتية، حتى إن القارئ والسامع الذي كان من المفترض أن يتوقع تكرار القوافي وتوقيعها في أواخر الأبيات، أصبح يتوقع تكرارا متماثلا في أوائلها، وذلك بفضل تكرار جملة النداء و المنادى: "يا من" تكرارا متواليا زاد عن السّبع مرات في المولدية، وهو - كما نرى- تكرار ذو وظيفة تمييزية[8]، من جهة التعديل والتماثل، وبالتالي ذو وظيفة إيقاعية، من جهة الترجيع المتواتر للجملة المكررة، والتي تعود بعينها في مطلع كل بيت، فتحدث بترجيعها نغما صوتيا لمرحلة زمنية معينة ثم تنقضي، كما أنه تكرار ذو وظيفة تعبيرية[8]، من جهة التوكيد على الدلالة الكلية المتمثلة في الرجاء والاستغاثة، والتمجيد للذات العلية في وحدانيتها وإطلاقها، وقدرتها وحدها على التغيير، تغيير الذات البشرية مما هي عليه ومما هو كائن، إلى ما ينبغي لها أن تكون عليه، وجمالية الإيقاع حينئذ هي في التفاعل والتكامل بين وظيفتين لتلك الوحدات المتكررة، وظيفة تمييزية إيقاعية، على ما هي عليه دوالها من نظام في الترجيع وانتظام في التماثل الصوتي، ووظيفة تعبيرية على ما هي له بإيقاعها من إثارة وتنبيه إلى مدلولاتها التي تؤم وتوكيد عليها.

ويمضي الشاعر إلى طائفة من الأبيات في المجموعة الثانية، حيث جاءها بعد حسن التخلص من المجموعة الأولى، ليخصص القيل فيها

للذات النبوية الكاملة، بوصفها واسطة السلوك بين الذات المحبّة والذات العليّة، ويجرد لها من اسم الموصول: "من" وحدة دالة متكررة وموقعة، في بداية ثلاثة أبيات، تكرارا لفظيا، كما استقام له تكرار الاسم النبوي، على البدلية، في البيت ما قبل الأخير من المجموعة: (محمد/ نور/ إمام)، تكرارا معنويا، ليشغل التكرار بذلك حيّزا من الإيقاع داخل المجموعة مستميزا.

كما استقام له أن يوقع، في المجموعة نفسها، بواسطة الترديد، حيث أتى الناظم بوحدة "قد" متعلقة بمعنى بداية، ثم ردّها هي بعينها متعلقة بآخر نهاية في البيت نفسه، ومثل ذلك استقام له أن يردد وحدات أخرى ترديدا متماثلا في مثل قوله: (الجديدان/ الجديدين) و(علم/ علم) و(مندرجا/ مندرج) و(عج/ عج)، ليشغل الترديد بذلك حيزا آخر من الإيقاع داخل المجموعة نفسها بارزا.

وبذلك فقد تظاهر كل من التكرار والترديد، وهما صنوان، على باقي الوحدات الدالة، تظاهرا متناغما، وذلك بفضل وظيفتيهما التمييزية بما هما عليه من نظام معدل، تكراري وترداديّ، متماثل وموقع، وبفضل وظيفتيهما التعبيرية بما هما له من دلالة إضافية حافة، مديحية وتمجيدية توكيدية، لكمال الذات النبوية في نورانيتها وإمامتها وهدايتها، وليكونا بذلك أظهر الوحدات الدالة جمالية، بتضافر وظيفتيها: الإيقاعية بما استمازت به من تكرار وترديد، والتعبيرية بما حركته من مشاعر ونبهت إليه وأكدت.

ثم يمضي الشاعر إلى طائفة الأبيات الأخرى، في المجموعة الثالثة والأخيرة، إذ جاء إليها بعد حسن التخلص من المجموعة الثانية السابقة، فخصصها لنفسه، بوصفه ممثلا للذات الناقصة في المولدية، وهي الذات التي أطنب في ذكر نقائصها، واعترف بانغماسها في الحظوظ

الدنيوية، وتضييعها للحقوق الروحانية الأخروية، ومن أجل صياغة ذلك صياغة جمالية، عمد كرة أخرى إلى اجتلاب الوحدات الدالة المتماثلة في أصواتها، فكان التكرار والتريد أسلوبه في ذلك، في تعداد وتكثير حظوظه، وفي تعداد وتكثير فضائل الرحمن الرحيم، تعديدا وتكثيرا متقابلا متعارضا في وقعه.

فكانت بذلك وحدة التكثير: "كم" أنسب مقالا في ذلك المقام، إذ تظاهرت بترجيعها خمس مرات في المجموع، ترجيعا متماثلا وموقعا، كما تظاهرت وحدة "الفضل" بترجيعها خمس مرات في المجموع، مثلما سبق، وتظاهر بدوره التكرار المعنوي تظاهرا متناظرا أو مترسلا، ما جاء منه متعلقا بحظوظ الذات المحبة في مثل قوله: (زلاتي/ لعب/ ضلال/ البطالة/ اللهو/ المرج/ العصيان/ الإساءة/ الذنوب/ السمج/ خلل/ عوج)،مع ما جاء منه متعلقا بكمالات الذات العلية في مثل قوله: (تسترني/ باب فضلك غير مرتتج/ الإحسان/ الفضل/سترت/ أصلح بفضلك/ اجبر بحلمك/ وغيرها مما تكرر منها، لينتج عن كل ذلك إيقاع صوتي فيزيائي بما تكرر لفظيا، وإيقاع معنوي نفسي مما تكرر وتناظر معنويا.

وتظاهر الترديد من جهته، متداخلا ومترسلا مع التكرار اللفظي، فكان من أظهره وأجلاه قوله: (لهوا/ اللهو) وقوله: (مني الإساءة/ مني الذنوب) و(منك بدا/ منك رجي) وقوله: (جدت بالفضل/ سترت بالفضل) وقوله: (قد كان/ قد بان)، إذ جاء بوحدات متعلقة بمعنى ما، ثم يردها هي بعينها متعلقة بمعنى ما آخر، ترديدا متماثلا ومتناغما، في كل وحدة ثنائية منه، وبذلك التظاهر والتضافر بين التكرار والترديد تتجلى جمالية الإيقاع، في هذه الطائفة من الأبيات الأخيرة، من جهة الوظيفة التمييزية بما هي عليه الوحدات من نظام معدل

ومتماثل، مباين لما ترسل من الوحدات على غير نظام أو تعديل لتدل فقط دون توقيع، ومن وجهة الوظيفة التعبيرية بما هو له وقعها من إثارة وتحريك لنشاط المستمع وتنبيه إلى ما تؤمه من معنى وتوكيد عليه.

ونمضي بعد سلطان بني زيان في مولديته، إلى شيخ مجاجة، المرابط بثغور تنس، محمد بن علي أبهلول المجاجي (.1008هـ)، الذي عمل على صناعة البنية الإيقاعية الداخلية، في قصيدته السينية، فضلا عن بنيتها الإيقاعية الخارجية وفق بحر الطويل، وذلك من أجل خلق أنواع من عناصر الإثارة الإيقاعية بما هيأه بدوره من وحدات بأعيانها تتكرر هي نفسها على مسافات زمنية معينة، تمثلت أحيانا في لفظ التكثير "كم"، الذي يتوقع السّامع والقارئ ترجيعه ترجيعا معينا على النحو المعدل الآتي[9]:

17 – فكم سالك دللتم طرق سلكه ✿ وأنزلتموه منزل القرب بالأنس

18 – وكم من وضيع قد رفعتم وفاجر ✿ وضعتم وجاهلا بكم عالما يمسي

19 – وكم من لهيف قد أغثتم وكربة ✿ كشفتم كمثل الظل في الأرض بالشمس

20 – وكم خائف أمّنتم من مهالك ✿ وقايتهم تغني عن الدّرع والترس

فالمتلقي الذي اعتاد ،في القصيدة التقليدية، أن يتوقع تكرار القوافي في أواخر الأعجاز لتوقع له، صار يتوقع تكرار غيرها في أوائل الصدور تكرارا مفاجئا، بفضل تكرار وحدة "وكم" تكرارا متواليا في جملة من الأبيات زادت عن ثمانية، وهو تكرار- كما نرى – ذو وظيفة تمييزية وبالتالي إيقاعية مصفقة، من جهة أن الكلمة المتكررة هي عينها ترجع في مطلع كل بيت، فتحدث بذلك نغما صوتيا لمرحلة معينة ثمّ تنقضي، (فالنغمة لا توجد إلاّ إذا تقابلت على الأقل مع نغمة واحدة أخرى)[10] ، وهنا زادت عن ذلك بكثير، وكأن الناظم قد قصد بذلك لا

إلى الوظيفة التمييزية على ما هو عليه التكرار من نظام فحسب، ولكنه قصد بذلك إلى الوظيفة التعبيرية أيضا، لما هو له التكرار من تنبيه للحس وتحفيز لتلقي موجة مهمة من موجات وحدة الشعور بما لأولياء الله – أو ما يجب أن يكون – من سلطان وقدرة في الخلق - أو ما هو كائن – على التغيير مما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، كما ولما هو له من تأثير بما يخلقه في المتلقي من أنواع التوقع والتهيؤ النفسي لتلقي أنواع جديدة من الكرامات المتوالية التي ينضاف بعضها إلى بعض، فيحدث بذلك إيقاع نفسي، وانفعال وجداني وبالتالي استجابة داخلية تكون ردّة فعلها مساوية لفعل توقيعها، فتتكامل بذلك جمالية الإيقاع بوظيفتيه التمييزية منها والتعبيرية.

وتمثلت عناصر الإثارة الإيقاعية أحيانا أخرى، في غير التكرار الذي نحن بصدده، ولكن في الجمع بين اللفظ وضده، أو المعنى وضده، وهو المطابقة والمقابلة، وذلك في مثل قوله: (وضيع رفعتم، وفاجر وضعتم، وجاهلا بكم عالما يسمى) وفي مثل قوله: (لهيف أغثتم، وكربة كشفتم، والظل بالشمس)، وفي مثل قوله: "خائف أمنتم"، ويمكن مراجعة مثل ذلك في بقية الأبيات التابعة لهذه المجموعة، فالسامع والقارئ الذي يسمع ويقرأ لفظ: وضيع – وفاجر – وجاهلا، لا شك أنه يتوقع ويتهيأ لسماع وقراءة ما يخالفها ويوازيها من اللفظ مثل: رفعتم –ووضعتم –وعالما، على التقابل، وكذلك الأمر في بقية الألفاظ الماثلة والمماثلة في الأبيات الأخرى، وذلك وإن كان تقابلا، فهو لا يخرج عن دائرة التكرار المعنوي التخالفي، وبالتالي فالإيقاع الذي لا تحدثه المتكررات المتماثلة، تحدثه أيضا المتكررات المتوازية إذا وردت على نظام معين، كالمتطابقات والمتقابلات.

ثم تمثلت عناصر الإثارة الإيقاعية طورا، فيما استقام للشاعر من تكرار لفظي اشتقاقي، في مثل قوله: "سالك/ سلكه و"أنزلتموه/ منزل" و"وضيع/ وضعتم"، في مجموعة الأبيات التي بين أيدينا، ولا نعدم وجود مثلهامما استقام له في طول القصيدة وعرضها،وقد جئنا على ذكر المطابق والمشتق، إلى جانب المكرر مما نحن بصدده، لأن الشاعر غالبا ما يكب كبا ألوانا مختلفة من المتماثلات الصوتية في حيز من القصيدة واحد، تتفاعل فيما بينها وتتراسل على التماثل أحيانا والتوازن أحيانا أخرى.

ولكن ينبغي لنا أن ننتبّه إلى أن ما استقام للشاعر من اللفظ المتكرر تكرارا اشتقاقيا وترادفيا، لا يأتي في مرتبة ما قصد الشاعر إلى تكراره تكرارا متواترا مقصودا، وبالتالي فإن اهتمام القارئ السامع بالتوقع المتفاضل، يكون متجاوبا تجاوبا تفاضليا مع ما قصد الشاعر إلى تكراره تكرارا واعيا، ومع ما استقام له تكراره تكرارا اتفاقيا، وبذلك فإن مسؤولية القارئ في التلقي تبدو متكافئة مع مسؤولية المبدع في الإبداع، كيما تتحقق المزية من رسالة الخطاب الشعري، فتنتقل من الذات المبدعة إلى الذات المتلقية، فتتمكن بمسموعها ومفهومها من نفس المتلقي، على الصورة نفسها التي هي متمكنة بها من نفس المبدع، فتحصل بذلك المزية الإبلاغية التي يكون فيها الشاعر قد بلّغ على صورة ما معدلة من صور البلاغ والبلاغة، ويكون المتلقي فيها قد تلقى البلاغ بوظيفتيه التمييزية والتعبيرية في تفاعلهما، بنفس الصورة التي أرادها الشاعر، حتى لكأن النفس المبدعة والمتلقية هي نفس واحدة، ومع أن ذلك قد يعد ضربا من المحال، إلاّ أنه هو لب نظرية مطابقة الكلام لمقتضى الحال البلاغية، وقد كان نقاد العربية القدماء على وعي بذلك، فكان مما تقرر فيها قول بعضهم: (كفى من حظ البلاغة ألاّ يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى

الناطق من سوء فهم السامع[11]، وهو ما يوافق جمالية التلقي الحديثة التي يبني ميكائيل ريفاتير الرسالة فيها على التشفير وفك التشفير بين المرسل والمتلقي[12]، ومكمن الجمالية حينئذ ليس في تشفير المرسل لرسالته فحسب، وليس في فك المتلقي لشفرتها فحسب، ولكنها في التكامل بين حسن التشفير وحسن فكه واصابته على الصورة الإبلاغية نفسها التي رمى إليها المرسل وقصد، ولما كانت الرسالة حمالة أوجه، بات فك التشفير اختلافيا ومتعددا بين القراء.

ولعليّ لا أكون، في هذه القراءة، قد أتيت سينية الشيخ المجاجي من سوء فهمي أو من سوء فك التشفير، إذا ما أضفت لما سبق، أن عناصر الإثارة الإيقاعية، قد تمثلت طورا آخر فيما استقام له فيها من تكرار ملفوظ للضمائر المتصلة في غالب الأحيان، وهي الضمائر الدالة، من أول القصيدة إلى أَخرها، على جملة "فحول رجال الله" الواردة في مطلع القصيدة، مما يوحي إلى أن الناظم أراد لهذه الجملة أن يظل لها حضور قائم في كل بيت "مفهوما" من جهة دلالتها على ما ينبغي أن يكون، في مقابل ما هو كائن ممثلا في الذات الصوفية الناظمة على التقابل، وحضور أخر لها قائم "مسموعا" من جهة تكرارها تكرارا منتظما في صورة ضمائر الغائب عندما يكون الخطاب في عمومه خبريا- ويمتد ذلك من مطلع القصيدة إلى حدود البيت الثاني عشر على النحو الأتي: (دأبهم – أنفسهم –لهم- عندهم- مقامهم- أنالهم- مكنهم –ولاهم –بعضهم –جميعهم –مراتبهم)، وفي صورة ضمائر المخاطب عندما يكون الخطاب في عمومه طلبيا واستغاثيا، ويمتد ذلك من البيت الثالث عشر إلى نهاية القصيدة على النحو الأتي: (عبيدكم- حبكم –ذكركم – بكم –دللتم- رفعتم –وضعتم- أغثتم- كشفتم الخ).

ولا شك أن من شأن هذا التكرار والترجيع المنتظم للضمائر المتصلة والملحقة بأواخر الكلمات، أن يحدث في السّمع إيقاعا صوتيا فيزيائيا متماثلا ومتوازنا، يثير السمع وينبهه إلى تتابع موجات وحدة الشعور التي ترسمها البنى اللفظية المتصلة بهذه الضمائر، ويبقى على السامع أن يستجيب وأن يتفاعل وجدانيا، مع كل عنصر من عناصر الإثارة الإيقاعية، إذا أتى الناطق، لا من جهة حسن فهمه وإدراكه فحسب، بل ومن جهة اعتقاده أيضا، إذا تعاطف مع زمن أهل الاعتقاد الرّاسخ ومكانه، وهو الظرف الذي نظم فيه المجاجي منظومته، والذي حاول أن يقدم فيها صورة لمشاعره، ما يتناسب ويتماثل مع توارد موجات وحدة الشعور، التي تعمل جميعا على تجسيد صورة ما هو كائن وقائم بالذات الناظمة، في مقابل تجسيد صورة ما ينبغي أن تكون عليه، ممثلا في صورة "فحول رجال الله"، تجسيدا جماليا يتكامل فيه جانب المسموع بجانب المفهوم ويتفاعل، أو قل وظيفة القيل التمييزية بوظيفته التعبيرية، مما قصد الشيخ إلى إبلاغه، وإن كان ذلك في صورة من القيل فيها من المباشرة والبساطة واليباسة[13] أكثر مما فيها من الوحي والعمق والماء، مما يعد من مقومات حسن تشفير الخطاب الأدبي وترميزه.

وعندما نحاول، بعد ذلك،أن نعمم القراءة، لإيقاع الوحدات الدالة المتكررة، على بعض النماذج من القصائد الصوفية، على المنوال السابق، فإننا قلما نجد قصيدة تخلو من عنصر التكرار اللفظي "الملفوظ" تكرارا منتظما يشغل حيزا لافتا فيها، فيسهم بذلك في صناعة إيقاعها الداخلي، فضلا عن إيقاعها الخارجي، فمن ذلك ما نجتزئ منه بعض ما جاء في القصيدة الياقوتة، للشيخ عبد القادر بن محمد بن سليمان بن بوسماحة المعروف: بسيدي الشيخ (.1025هـ)، رأس الطريقة الشيخية في الجزائر، وقد بلغت الياقوتة نحو 178بيتا، على بحر الطويل، منها قوله[14] :

50- وأيّ وصول كان من غير بابنا ۞ وأيّ دخول منه دون إشارة

58- وأيّ طبيب للقلوب من العمى ۞ أطبّ من الذّكر القويّ الإشارة

59- وأيّ معدّ للذّنوب ومحوها ۞ أشدّ من اسم ذي الصّفات الجليلة

63- وأيّ سلوك كامل دون صحبة ۞ وأيّ اهتداء شامل دون منحة

64- وأيّ طريق راشد غير رشدنا ۞ وأيّ اهتمام الوقت من غير همّة

ومن الواضح أن الشيخ -رحمه الله- قد قصد قصدا، في هذا الجزء من الياقوتة، إلى تكرار الوحدة الدّالة "وأيّ" على رأس كل صدر من صدور هذه الأبيات، وأحيانا على رأس أعجاز بعضها، وذلك فضلا عمّا استقام له فيها من تكرار اشتقاقي يضاف وقعه إلى التكرار اللفظي المقصود، وذلك مثل "طبيب/ أطب" و"راشد/ رشدنا" و"اهتمام/ همة"، وفضلا أيضا عن تكرار "إشارة/ الإشارة" وترديد" دون/ دون" و"غير/ غير" مما يدخل في عموم صناعة المتماثلات الصوتية وإيقاعها، ثم بعد ذلك يسترسل قليلا، ونمضي معه إلى نموذج آخر، نجده فيه كرّة أخرى قد قصد قصدا إلى تكرار لون آخر من الوحدات الدالة، تمثل هذه المرّة في الوحدة الدالة: "أم كيف" المؤدية لوظيفة تعبيرية تفيد التعجب والاستنكار، حيث يقول:

74- أم كيف رضاء الله يدركه الذي ۞ يساخط ربّه ويرضي الخليقة

75- أم كيف لمغتاب الورى ذي نميمة ۞ يموت شهيدا أو على غير ملّة

76- أم كيف لمسرف الطعام وشربه ۞ يذوق مذاقا أو يفوز بشمّة

وإذا ما أمعنا النظر في هذا اللون من التكرار اللفظي، من جهة وظيفته التعبيرية، فسنجده لا ينفصل أبدا عن رسم وحدة الشعور العام في الياقوتة، وهو الشعور بتسامي الذات الصوفية، مما نحسبه القِرَانَ الأساسي الناظم الذي تنهض عليه القصيدة كلها، ويجري من

أبياتها جميعا مجرى الدم من الجسد، فأقل ما يمكن أن يجسده هذا التكرار ويعبر عنه، هو التنصيص على "صفة المعرفة" التي يتصف بها العارف بالله، وبتساميه بالله إلى الله بها عن الغير، خصوصا وأن هذا التكرار جاء في صورة الاستفهام يخرج عمّا وضع له في أصل اللغة من وظيفة استفهامية، إلى أغراض أخرى هي أقرب ما تكون إلى الاستنكار والتقريع والتوبيخ منها إلى الاستفهام المحض، وفي تكرار ذلك أكثر من مرّة شيء غير قليل من التوكيد والإلحاح على نهج طريقته في التسامي.

أما من جهة مسموعة، بوصفه أصوات متوازنة، على ما هي عليه من نظام متماثل، فإن وظيفته تتحدد بدرجة أولى فيما يحدثه تكرار الوحدات من إيقاع صوتي فيزيائي محض،يحدث نتيجة للترجيع الصوتي الواحد على مسافات زمنية محددة، مثله في ذلك كمثل الترجيع الصوتي الذي تحدثه القافية، والقصد التعبيري من ذلك هو الإثارة، إثارة السّمع والتنبيه على رأس كل بيت أو جزء منه إلى ما يتلو من موجات الاستنكار، ويتتابع من نعوت التوبيخ والتقريع والنصح، الواردة من العارف بالله، فهي لذلك جاءت إيقاعات قوية وصاخبة مزمجرة، اختار لها العارف الناظم حروفا شديدة مجهورة، ثمّ زاد على ذلك، فشدد من حرف الياء في المجموعة الأولى، وسكن حرف الميم في المجموعة الثانية، ليزداد الإيقاع قوة وصخبا وزمجرة، من أجل أن تتماثل ويتناسب مسموعه المتعالي مع مفهومه الدال على تسامي الذات الناطقة، وتهاوي الذات المخاطبة المخالفة، كما وتتحدد وظيفته بدرجة ثانية في أن تلك الإيقاعات المتواترة تحرك الاستجابة الشعورية، فتتهيأ النفس لتلقي أمواج متشابهة ومتتابعة من وحدة المشاعر، أو جملة بعد أخرى من ألوان التقريع والتوبيخ والنصح، بعد كل نقرة صوتية من نقرات: "وأيّ" و"أم كيف".

وبمعنى آخر أوضح، فإن "الشعور بالإيقاع"[15] الدّاخلي أو النفسي، يحدث نتيجة لتكرار "التوقعات"[15] المتتابعة كلما تكررت الإيقاعات الفيزيائية أو الحسيّة التي يستقبلها المتلقي بداية بحسه، على نمط متماثل موحد من الترجيع، ولعلنا نستطيع بذلك أن نجزم أن إيقاع اللفظ المتكرر في القصيدة ذو وظيفتين متكاملتين: تمثل إحداهما فيما يحدثه الصوت المتكرر من إيقاع خارجي حسّي،يصل صداه إلى السّمع فيثيره وينبهه، وهو بذلك بمثابة "المثير الخارجي"، وتتمثل أخراهما فيما يحركه التكرار نفسه من إيقاع داخلي نفسي، نتيجة للتجاوب والانفعال الوجداني، وهو بذلك بمثابة "الاستجابة الدّاخلية"، فيكون بذلك الناظم قد قصد إلى التجريب والإثارة، ويكون المتلقي قد امتثل للتجربة المثيرة المستدعية للاستجابة، إذا كان الناظم قد أتى السامع من حسن التجريب والإثارة، وكان السامع قد أتى الناطق من حسن الفهم والاستجابة، فتتم بذلك الإبلاغية المنشودة بواسطة الإيقاع الداخلي وجماليته.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن من النماذج المشابهة لذلك، والتي يصدق عليها بعض التحليل الذي سلف أن حاولت من خلاله قراءة نموذج سيدي الشيخ في التكرار المقصود، نجد كثيرا من النماذج الأخرى التي قصد فيها أصحابها إلى اجتلاب الوحدات الدالة ذات الترجيع المتماثل، قصدا لخلق عنصر الإثارة الإيقاعي، من ذلك تائية الشيخ أحمد التيجاني والتي نجتزئ منها بعض ما جاء من فيضه فيها[16] الطويل:

1– ألا ليت شعري هل أفوز بسكرة ✿ من الحبّ تحيي منك كلّ رميمة

2– وهل لذري الإحسان ترقي عوالمي ✿ وهل تتجلى الذات فيها لفكرتي

3– وهل لي بغيب الغيب بالله غيبة ✿ تغيّب كلي عن جميع الخليقة

4– وهل نفحات القرب فضلا تعمّني ✿ وقد هدمت مني رسوم الطبيعة

5– وهل جذبات بالتجليّ تؤمّني ✿ فتسلبني عن كل كلّي وجملتي

ومن الجلي في الأبيات أن الذي قصد الشيخ إلى تكراره قصدا هو لفظ "هل" الاستفهامية، وتجدر الإشارة هنا إلى أن التكرار لم يقتصر على ما اجتزأته هنا من أبيات، بل شمل القصيدة كلها من أولها إلى آخرها، تبدأ "بهل" على رأس كل الصدور، وأحيانا على رأس بعض الأعجاز، وقد بدأها الشيخ كما نلاحظ بحرف التنبيه "ألا"، ثم بعد ذلك سكت عنه، ليقوم مقامه إيقاعيا اللفظ المكرر "هل" الذي لا يكتسي صبغة الدلالة على السؤال فحسب من جهة مفهومه، بل يلبس صبغة الدلالة على وحدة الشعور بالانفصام ثم الاغتراب عن الآخر في النص كله، ولذلك فدلالته هي من التمني أقرب منه إلى الاستفهام المحض، لخروجه عما وضع له في الأصل إلى ما لم يوضع له، قصد إنتاج دلالة تعبيرية ثانوية إلى جانب دلالته الوضعية الأولية.

أما من جهة مسموع الترجيع المتماثل للفظ "هل"، فإن وظيفته التمييزية لا أراها تختلف عن وظائف ما تكرر مثلها من لفظ في مثلها من قصائد سابقة، إلاّ من جهة الوظيفة التعبيرية التي تختلف من تكرار إلى آخر، ومن سياق يقع فيه إلى آخر، وهي الوظيفة التي تلون الصوت بلونها، فوظيفة الصوت المتماثل الموقع، لا تخرج في عمومها عن تنظيم عنصر الإثارة المتماثل، المستميز عن إيقاع العناصر الأخرى التي استقامت للشاعر، ولم يقصد إليها قصدا بنفس الدرجة التي قصد بها إلى الترجيع بعنصر "هل"، وذلك مثلما استقام له من توازن صوتي اشتقاقي في قوله: (وهل لي بغيب الغيب بالله غيبة/ تغيب الخ) وقوله: (فتسلبني عن كل كلي)، بل والمستميز أيضا عن إيقاع العناصر الأخرى التي ترسلت على غير هدى ونظام، وهي على كل حال تمثل في ترسلها معيارا وقاعدة لذلك الذي تقيّد بنظام فخرج عن المعيار.

غير أن دلالة الصوت المتماثل تختلف من سياق إلى آخر، ومن أداء معين إلى آخر، فهو هنا في تائية الشيخ التيجاني ذو صبغة تختلف عن الصبغة التي آخذها الإيقاع المماثل في ياقوتة سيد الشيخ، لاختلاف الدلالة الكلية في كل قصيدة، ولأن الإيقاع يتلون عادة بالدلالة الكلية التي تسري في العمل الإبداعي، فهو في الياقوتة أخذ دلالة حال التمكين وبالتالي القوة نفسها التي يتسم بها مفهوم النص كله، لأن الناظم تمظهر بمظهر صفة العارف المتسامي في مقابل تمظهر الغير بمظهر من لا حال له ولا مقام، فكان خطابه خطاب الآمر الناهي الناصح، من موقع تمكين وقوة، فجاء الإيقاع تبعا لذلك قويا مدويا كما سبق أن وصفناه، في حين هو هنا في تائية الشيخ التيجاني أخذ دلالة حال الفقد وبالتالي صفة الضعف نفسها التي يتسم بها مفهوم النص كله، لأن الناظم تمظهر في التائية بمظهر من يصبو إلى حال التمكين، فجاء الإيقاع بدوره متساوقا مع ذلك الحال، مرجّعا في صوت الهاء المهموس الذي يسمع له عند النطق به حفيفا خفيفا يشبه صوت أحرف اللين[17] وهو الصوت الذي أثر بذلك، مع واو العطف، عل حرف اللام، فجاء اللفظ في عمومه: "وهل" عند ترجيعه مهموسا مهموما، يتناسب مع المفهوم العام في القصيدة الذي أشرنا إلى أن الشاعر بدا فيه مفتقدا لحال صفة المتمكن العارف، ويصبو في الوقت نفسه إليه.

وبعبارة مختلفة، فإن عنصر الإثارة الإيقاعي الواحد، الذي هو هنا التكرار، يتباين تنغيمه بتباين الدلالة الكلية أو المفهوم العام للنص، وبالتالي فإن الاستجابة أو ردّ الفعل يكون متفاعلا مع الصّيغة الإيقاعية لعنصر الإثارة نفسه، (لأن تأثير صوت الكلمة يختلف تبعا للانفعال الذي هو موجود فعلا)[18]، أي تبعا للشعور العام السائد في النص، فهو في الياقوتة نابع من إحساس الذات الناطقة بالكمال إزاء النقص والغير، فجاء خطابها بمفهومه ومسموعه خطاب قوة من الأعلى إلى الأدنى، في

مجموعة الأبيات السالفة، وهو في تائية التيجاني نابع من إحساس الذات الناطقة بالنقص إزاء الكمال المطلق، فجاء خطابها بمفهومه ومسموعه خطاب ضعف من الأدنى إلى الأعلى، في كامل التائية، فناسب لذلك المسموع المفهوم في كلّ، تمكينا وفقدا وقوة وضعفا.

ومن نماذج الوحدات الدالة المتكررة تكرارا ملفوظا، نجتزئ من ميمية محمد بن أحمد الشريف الجزائري، الذي كان حيا سنة 1154هـ، قوله فيها، متوسلا بولي الله، الشيخ عبد الرحمن الثعالبي المتوفى سنة875هـ [19] الطويل:

66- خدمتك يا مولاي أرجو تكرّما ✿ قبولا لديكم يزدهي بتمام

67- فأنت الذي يعطي الجزيل لقاصد ✿ وأنت لريب الدّهر كهف الأنام

68- وأنت الذي حاز المفاخر والعلا ✿ وفضلك في السّبع السّماوات سام

69- وأنت الذي أخبرت أنك فائز ✿ بحبّ من المولى وكل إمام

70- وأنت الذي بشّرت خير بشارة ✿ من الله بالغفران ثمّ سلام

فقد بدأ المتوسل أبياته هذه التي انتهى إليها، والتي قصد فيها إلى تعديل نوع من التكرار اللفظي قصدا، بلفظ "يا مولاي" ليحل محله بعد ذلك اللفظ المعدل المتوازن، بوصفه بنية إيقاعية، قد يكون أكثر إثارة عند تكراره هو بعينه من السّابق، وهي البنية المتمثلة في قوله: "فأنت الذي" ثم "وأنت الذي"، ليستمر هذا التكرار المتماثل إلى حدود البيت السابع والسّبعين، وهو الترجيع الذي من شأنه أن يحرك بتآلفه المتوازن إيقاعا صوتيا حسيّا يوقع في السمع من جهة، ويحرك بتكراره مشاعر "التوقع والتهيؤ" في نفس المتلقي من جهة أخرى، فتتولد بذلك الاستجابة التي هي شيء من (إيقاع للنشاط النفسي)[20] المتجاوب مع

عنصر الإثارة الإيقاعي الحسّي، فيدرك السامع بذلك (لا صوت الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور)[21]، بمعنى أن (التتابع اللفظي المكرر لا قيمة له في ذاته)[21] بوصفه عنصرا إيقاعيا حسيا إلاّ من جهة ما (يخلقه فينا التكرار نفسه من تهيؤ واستجابة نفسية لنوع أو أنواع معينة من التتابع دون آخر)[21].

فالشاعر الذي عمل هنا على خلق عنصر الإثارة الإيقاعي بواسطة تكرار الوحدة الدّالة: "أنت الذي"، لا يرمي بذلك إلى التعجيب بها هي في حدّ ذاتها، بقدر ما يرمي بها إلى إيقاظ النشاط النفسي للسامع وتهيئته لتلقي ألوان من "الكرامات" يتتابع ورودها بعد ورود كل نقرة من نقرات عنصر الإثارة، والإيقاع بذلك وسيلة فنية لتبليغ غاية شعورية يحسها الشاعر إزاء وليّه الثعالبي، ويود أن يمكنها من نفس المتلقي، بالقدر نفسه التي هي متمكنة به من نفس الناطق، حتى لكأن هذه الموجة من أمواج وحدة الشعور في القصيدة، هي أحق بالتبليغ من غيرها، فوفر لها عنصر الإثارة الإيقاعي المنتظم، أكثر مما وفره لغيرها مما ترسل لفظه، لتكون بذلك الاستجابة أو الإيقاع النفسي لهذه الموجة الشعورية بالذات أوفر حظا من غيرها، أي إن دلالة تمجيد الولي التعالي بكراماته طغت في الترجيع المنتظم السابق على ما ترسل في غيرها.

ويبدو لنا هذا النموذج من التكرار اللفظي، مشابها تمام المشابهة لنموذج آخر انتظم في مطلع موشح طويل لمحمد بن الشاهد الجزائري الذي عاش في آخر العهد العثماني وأدرك الاحتلال الفرنسي لمدينة الجزائر، وهو النموذج الذي لا يختلف عن السابق إلاّ من حيث مركز الاهتمام ودلالته الرمزية في كلّ، فأبيات ميمية محمد بن أحمد الشريف الجزائري تصور تعلق الذات المحبّة بحقيقة الولي المتجسدة في شخص الثعالبي، بينما أقسمة موشح محمد بن الشاهد تصور تعلق الذات

المحبة بالحقيقة المحمدية المتجسدة في شخص خاتم الأنبياء محمد عليّه الصلاة السّلام، ومن ثمّ فقد قصد الأول إلى تنظيم عنصر الإثارة الإيقاعي بتكرار رمز الاهتمام نفسه،أي: الثعالبي أو ما يقوم مقامه من لفظ، وقصد الثاني أيضا إلى تنظيم عنصر الإثارة الإيقاعي بتكرار رمز الاهتمام نفسه، أي اسم محمد (ص) أو ما يقوم مقامه، فكان مما قاله في ذلك قوله[22] :

محمّد روح الوجود ❁ وسرّ الأكوان
إمام أصحاب السّجود ❁ فما له ثان

محمد خير الورى ❁ نبينا الأوّاه
محمد بدر سرى ❁ سبّحان من أنشاه
ومثله ليس يرى ❁ أثنى عليه الله

وقد بلغ الإيقاع بالتكرار الملفوظ غايته في القصيدة الفائية لمحمد بن الشاهد الجزائري، وذلك عندما بنى القصيدة كلها على تكرار لفظ مركزي واحد بمشتقاته، يسيطر فيها صوته المتناغم على بقية الأصوات الأخرى ويهيمن، فيشكل بذلك نغمة القصيدة الموسيقية الأساسية التي تطغى على كل نغمة فرعية أخرى فيها.فكان مما صنع قوله فيها[22] "الطويل" :

1- ألا يا لطيف يا لطيف لك اللّطف ❁ فأنت اللّطيف منك يشملنا اللّطف
2- لطيف لطيف إنني متوسل ❁ بلطفك فالطف بي وقد نزل اللّطف
3- بلطفك عذنا يا لطيف وها نحن ❁ دخلنا في وسط اللطف وانسدل اللّطف
4- نجونا بلطف الله ذي اللطف لأنه ❁ لطيف لطيف نطتنه دائم اللّطف
5- فداركنا باللّطف الخفيّ يا ذا العطا ❁ فأنت الذي تشفي وأنت الذي تعفو

ومن الواضح الجليّ أن عنصر الإثارة الإيقاعي قد تمثل في التكرار المتماثل للوحدة الدالة: "لطف" هي بعينها في غالب الأحيان، أو لبعض أوجهها الاشتقاقية أحيانا أخرى، مما يعني أن الصوت المسيطر في النص كله، وإن كان من جنس واحد، فإنه لا يطرد اطرادا رتيبا واحدا، بقدر ما يطرد في تقليباته الاشتقاقية المختلفة، ومن ثمة فإن التكرار اللفظي هو في القصيدة من التكرار الاشتقاقي أقرب منه إلى التكرار اللفظي المحض مثلما سلف في النماذج السابقة، بمعنى أن الصوت الواحد هنا قد خضع لنظام التخالف في بعض الأحيان، مما يدلنا على أن الشاعر قد قصد قصدا إلى خلق نوع من الترنم أو النغم الموسيقي المتجاوب بصوت واحد على التآلف أحيانا وعلى التخالف أحيانا أخرى، لا يريد أن يشرك به لفظا آخر سواه، خصوصا وأنه اسم من أسماء الله الحسنى، والشاعر يرمي بذلك إلى خلق نوع من التناسب بين مفهوم واحد هو التوسل، ومسموع واحد متماثل ومتناغم وموقع، بلفظ واحد من أسماء الله الحسنى، يشكل وحدة الشعور، كما يشكل في الوقت ذاته وحدة الإيقاع المسيطرة في القصيدة كلها، مع العلم أن الشيخ ابن الشاهد الذي نظم القصيدة على هذا النحو، هو الذي صنع لها اللّحن والأداء لتشدو بها الجماعة بعد الانتهاء من تلاوة الحزب الراتب.

ونخلص في هذا الجزء من الدرس، إلى أن الوحدات المتكررة والمترددة في سياق من الشعر، تجسد الوسيلة والغاية الإبلاغية في الوقت ذاته، وسيلة من جهة ما هي عليه الوحدات من نظام تكراري وترديدي، ينتج عنه الأثر المطلوب منه وهو الإيقاع والنغم، وغاية من جهة ما هي له تلك الوحدات الموقعة من إثارة لنشاط السامع، وتنبيه إلى دلالتها التي تؤم فتؤكد عليها أكثر من غيرها مما ترسل على غير نظام، والمستمع بذلك (يدرك لا صوت الوحدات الدالة التي انتظمت فوقعت ونغمت المسموعات فقط، بل ما فيها من معاني وشعور)[21].

وجمالية الإيقاع حينئذ، كامنة في التفاعل والتكامل بين وظيفتين لتلك الوحدات المتكررة، وظيفة تمييزية على ما هي عليه مسموعاتها من نظام في الترجيع وانتظام في الإيقاع، وأخرى تعبيرية على ما هي له تلك الهيئة بوقعها من إثارة وتنبيه إلى مفهوماتها التي تؤم وتؤكد عليها، أي إن الصبغة الجمالية للأثر، ليست في ذاته على ما هو عليه من هيئة فقط، بل لما تهيأ له على تلك الصفة من وظيفة يؤديها.

2 – في الوحدات المشتقة والمترادفة:

الاشتقاق في اللغة هو أخذ كلمة من أخرى وإخراجها منها، كاشتقاق ضرب من الضرب، والجن من الاجتنان، والرحمن من الرحم،وهلم جراً، وقال بعض أهل اللغة: "الاشتقاق أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، وهيئة تركيب لها، ليدل بالثانية على معنى الأصل، بزيادة مفيدة، لأجلها اختلافا حروفا أو هيئة: كضارب من ضرب، وطريق معرفته تقليب تصاريف الكلمة، حتى يرجع منها إلى صيغة هي أصل الصيغ دلالة، اطرادا وحروفا غالبا: كضرب فإنه دال على مطلق الضرب فقط، أما ضارب ومضروب ويضرب واضرب، فكلها أكثر دلالة وأكثر حروفا، وضرب الماضي مساو حروفا وأكثر دلالة، وكلها مشتركة في "ض ر ب"، وفي هيئة تركيبها، وهذا هو الاشتقاق الأصغر المحتج به"[23].

وإذا كان الاشتقاق هو ذلك كذلك، فإنه لا فكاك له من الرجوع به إلى نظام التكرار والترجيع، لأن الأصل فيه بنية لغوية ما بعينها، تشتق منها صيغ أخرى مختلفة في تصاريفها، متفقة في أصل مادتها ومعناها، والاشتقاق بذلك كالتكرار المحض، إذا اجتلبت وحداته الدالة عن قصد، في موضع بعينه من أبيات القصيدة، فمن الضروري أن يكون لها وظيفتان: وظيفة تمييزية لما هي عليه الوحدات الاشتقاقية من

نظام ترجيعي وتراكمي، وبالتالي إيقاعي وتناغمي لمتشاكل بناها وتماثل أصواتها، تختلف في ذلك، كثيرا أو قليلا، عمّا ترسل، على غير نظام، من الوحدات الأخرى، ووظيفة تعبيرية لما هي له الوحدات المشتقة من دلالة إضافية زائدة على المعنى المنطقي لها، يتمثل في الإثارة وتحريك نشاط المستمع، وتنبيهه إلى ما تؤمه تلك الوحدات من مخصوص المعنى تنبيها مؤكدا.

وأما الترادف لغة، فهو التتابع، وذلك من قولهم: ردف الشيءُ الشيء إذا تبعه، وردف له: إذا ركب خلفه وصار له ردفا، كما يقال: دابة لا تردف ولا ترادف أي: لا تحمل رديفا، ومنه ترادف الشخصان: إذا ركب الواحد منهما خلف الآخر، وترادفت الكلمات: تتابعت وتماثلت في المعنى، وعليه فالترادف في الاصطلاح هو ما جاء من الألفاظ المفردة الدّالة على شيء واحد، كتسمية الشيء الواحد أو المعنى الواحد بالأسماء الكثيرة، نحو: البيت والدار والسكن والمقام وما في حكم ذلك من الأسماء الدالة على مقر الإقامة.

وإذا كان الترادف، عند جمهور اللغويين، هو كما أسلفنا القيل: تسمية الشيء الواحد بألفاظ مختلفة، فإنه عند بعضهم، وخصوصا في أسماء الذوات، هو من المتباينات التي تختلف بتعدد الصفات لذات واحدة، فالأسد مثلا واحد في ذاته، متعدد بأسماء صفاته، ومنه قول ابن فارس: (وقالوا: يسمىّ الشيء الواحد بالأسماء المختلفة، نحو: السّيف والمهند والحسام، والذي نقوله في هذا: أن الاسم واحد وهو السيف، وما بعده من الألقاب صفات معناها غير معنى الأخرى) [24].

وإذا كان ذلك صحيحا، فإن دلالة الترادف على الموصوف تظل قائمة ولو ضمنيا عند الدلالة عليه بالصفات والألقاب، فالحسام لقب يتضمن اسم الذات من خلال نعته بصفة القاطع، والمهند لقب يتضمن اسم

الذات من خلال وصف صنعته من حديد الهند، وفي جميع الحالات فليس المراد إلاّ شيئا واحدا هو السيف مجردا، أو هو الحسام والمهند بمزيد معنى، ولهذه الزيادة في المعنى على اسم الشيء، فقد فضل بعضهم تسمية هذا النوع من الترادف تواردا وتكافؤا، تمييزا له عن الترادف الحقيقي الذي هو قيام لفظ مقام لفظ آخر للدلالة على معنى واحد أو متقارب، مثل قولهم: أصلح الفاسد، ولمّ الشعث، ورتق الفتق، إذ اختلف اللفظ والمعنى واحد أو متقارب[25].

وإذا كان الترادف هو ذلك كذلك، فإنه لا فكاك له هو كذلك من الرجوع به إلى نظام أعلى منه، وهو التكرار والترجيع، لأن الأصل فيه هو معنى ما بعينه يتوارد في صيغ من اللفظ مختلفة، أو هو كما يقول اللغويون: اختلاف اللفظ والمعنى واحد، وإذا كان التكرار على إطلاقه هو منبع الإيقاع، وكان الترادف هو تكرار لمعنى واحد في لفظ مختلف، كانت النتيجة بذلك أن الترادف يشكل طاقة إيقاعية، مثله في ذلك مثل الاشتقاق، مع فارق بينهما، في أن ما كانت طاقته الإيقاعية تنبع من داله المشتق والمنشق في صيغ صرفية مختلفة، كانت طاقة الترادف الإيقاعية تنبع من مدلوله الواحد المتوارد في صيغ مختلفة، ونخلص بذلك إلى أن للترادف وظيفتين: إحداهما تمييزية لما هو عليه من نظام ترجيعي، بتسمية المعنى الواحد بوحدات دالة مختلفة، وهو مكمن طاقته الإيقاعية، إذ الترجيع هو منبع الإيقاع، وأخراهما تعبيرية لما هو له الترادف من مزايا دلالية، منها التوكيد على معنى ما بعينه، بترجيعه في سياق أكثر من غيره، ومنها أنه هو سبيل من سبل الافتتان باللغة، بتصريف المعنى الواحد بطرق مختلفة، أليفة مفهومة، وغريبة مستغلقة، ومنها أنه أسلوب من أساليب التوسع في اللغة وطريق من طرق الافتتان بها، وحينئذ فإن جمالية الإيقاع بالترادف نابعة من التكامل والتفاعل بين وظيفتيه التمييزية والتعبيرية، أي لما هو عليه من نظام في شكله، **ولما هو**

له ذلك النظام من دلالة في مضمونه. وقد تم الجمع بين الاشتقاق والترادف في هذا الجزء من الدراسة، لتقاربهما لا في الوظيفة التمييزية الترجيعية فحسب، ولكن في الوظيفة الدلالية أيضا. فالاشتقاق ينبع من معنى ومادة أصلية واحدة، والترادف في أساسه هو دوران لفظه المختلف حول معنى متفق.

وإذا ما جئنا الآن إلى استقراء هذا الشعر الصوفي القديم في الجزائر، الذي أخضعنا كثيرا من قصائده لهذه الدراسة، فسنعثر بلا عناء على نماذج كثيرة، قصدت إلى توظيف الاشتقاق والترادف أو هما معا في آن واحد قصدا، منها نموذج لأبي عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني، المتوفى قريبا من سنة1088هـ، من قصيدته اللامية، التي استقام له فيها أن يصطنع نغما وإيقاعا بواسطة وحدة دالة واحدة، اشتق منها مختلف صيغها الصرفية، ووزعها على أربعة أبيات متتابعة، وقعت من القصيدة في منعرج حساس، هو حسن التخلص من غرض إلى آخر، حيث قال[26]:

69- كيف؟ والحسن بقلبي قاطن ۞ لم يرق طرفي جمال مذ نزل

70- من جرابي كلّ حسن حسنه ۞ وبه الحسن توشّى واعتدل

71- حسّن الله به الحسن وفي ۞ حسنه سرّ بديع المقل

72- هل رأيتم أو سمعتم حسنا ۞ في الورى من حسنه الحسن أكتمل

فقد قصد الشاعر، كما هو واضح في الأبيات، إلى مادة "حسن" اللغوية، ليشتق منها مختلف صيغها الصرفية، حتى بلغ ترجيعها في الأربعة أبيات عشر مرات كاملة، متصدرة بذلك وظيفة تمييزية مباينة لما ترسل من الوحدات الدالة الأخرى، ومنشئة بما تألف من ترجيع أصواتها، نغمة موسيقية أساسية، هيمنت على الجو النغمي العام للأبيات

كلها، فتنزلت بذلك منها منزلة تنبيه وإثارة للمتلقي على ما سواها من عناصر الإثارة الخامدة.

وقد قوى المنداسي – في ما نعتقد –عنصر الإثارة الايقاعي المتغير في القصيدة وفق توارد أمواج وحدة الشعور السائدة، في هذا الموضع منها، لصلة ذلك بحسن التخلص من قسم أول في القصيدة يصور الذات المحبّة الناقصة، والشروع في قسم ثان فيها، مقبل فيه على تصوير كمال الذات النبوية، وهو بذلك ينبّه السامع ويشوقه إلى أنه مقبل على أمر جليل مختلف على ما أدبر منه، لذلك جرى القصد إلى الإثارة والتنبيه بترجيع مادة الحسن مبنى ومعنى في اشتقاقاتها المختلفة، من أجل إيقاظ النشاط النفسي وتهيئته لتلقي أمواج جديدة من موجات وحدة الشعور نابعة مما ينبغي أن يكون، تقابل وتباين ما جرى منها في القسم الأول النابع مما هو كائن، وهو حال أغلب الصوفية في بناء قصائدهم على التخالف والتباين بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، وبينهما يقع موضع حسن التخلص الذي غالبا ما يستميز بوقع مثير.

يتضح لنا مما سبق أن عنصر الإثارة الإيقاعي المركب تركيبا ترجيعيا، من صيغ اشتقاقية متناغمة، تميزه عمّا ترسل ولم ينتظم في هيئة ما نغمية، هو بالدرجة الأولى وسيلة فنية لتبليغ غاية شعورية، يقوى أحيانا مثلما هو الحال في نموذج المنداسي هذا، ويفتر أو يخبو أحيانا أخرى، لتكون –تبعا لذلك– الاستجابة التي هي عبارة عن الوقع الداخلي للنشاط النفسي، أوفر حظا في مواطن من القصيدة، مثلما هو الحال في هذا النموذج، من غيرها من مواطن يفتر فيها عنصر الإثارة الإيقاعي، أو يختفي نظامه، فيترسل الكلام.

ومنها نموذج لأبي مدين شعيب التلمساني "- 594هـ" يصف فيه زهد أهل المحبة في الدنيا وزخرفها، وانشغالهم بسلوك طريق المحبة الإلهية، فكان مما قاله فيهم[27]:

1- أهل المحبّة بالمحبوب قد شغلوا ۞ وفي محبّته أرواحهم بذلوا
2- وخرّبوا كل ما يفنى وقد عمروا ۞ ما كان يبقى فيا حسن الذي عملوا
3- لم تلههم زينة الدنيا وزخرفها ۞ ولا جناها ولا حلي ولا حلل
4- هاموا على الكون من وجد ومن طرب ۞ وما استقل بهم ربع ولا طلل

وكان مما استقام له ترجيعه فيها على سبيل الاشتقاق قوله في البيت الأول: "المحبة –المحبوب –محبته"، بينما كان مما استقام له ترجيعه من المعاني على سبيل الترادف والتقارب قوله في الثالث: "زينة – زخرفها –جناها –حلي –حلل"، وقوله في الرابع: "وجد- طرب" و"ربع – طلل"، وهو الاشتقاق الذي شكل وظيفة تمييزية، لما هو عليه من نظام ترجيعي لمادة لغوية واحدة، في صيغ صرفية مختلفة، تجاوبت فيما بينها تجاوبا صوتيا وإيقاعيا مثيرا، كما شكل في الوقت ذاته وظيفة تعبيرية، لما هو له الاشتقاق من إبلاغية توكيدية لمعنى واحد يرجع بعد كل حين مهيمنا على غيره من المعاني التي تدور في فلكه تباعا في الأبيات.

كما وهو الترادف والتقارب الذي طغى حضوره في الأبيات جميعا، والذي شكل بدوره وظيفة تمييزية، لما هو عليه من نظام ترجيعي لمعنى واحد يتمظهر كل حين بلفظ مختلف، فحظوظ الدنيا عند الصوفي واحدة هي: زينتها وزخرفها وجناها وحليها وحللها، وهلم جرّا، وحقوق المحبة هي أيضا واحدة وإن تلونت من الهيمان إلى الوجد والطرب وما في حكم ذلك، وهي المعاني التي تتجاوب وتتراسل فيما بينها تجاوبا وتراسلا معنويا وبالتالي إيقاعيا منبها ومثيرا، كما شكل في الوقت ذاته وظيفة تعبيرية، لما هو له الترادف من أبلاغية توكيدية أيضا، إذ يعيد عليك

المعنى الواحد أو المتقارب، حظوظا كانت أم حقوقا، بلفظ مختلف ومفتن، وذلك هو منبع جمالية الإيقاع بالاشتقاق والترادف، أي في التناسب بين الوظيفتين وتفاعلهما.

ومنها نموذج آخر لأبي مدين شعيب التلمساني أيضا، يصف فيه معرفة الوجد الصوفي، التي لا تخرج في عمومها عنده عن وحدة الشهود، إذ لا قائم لحظة الشهود غير المشهود، لأنه قائم بذاته لذاته، أما ما سواه فإنه يحمل بذرة فنائه واضمحلاله في ذاته، لأنه قائم بذات غيره لغيره، ومما اصطنعه أبو مدين لهذا الوصف قوله[28]:

8- تجلى بالنور والبهاء ۞ لهم فقالوا: يا هو يا هو

9- فقال :إني لكم محبّ ۞ ربّ كريم نعم الإله

10- الملك ملكي والأمر أمري ۞ أنتم عبيدي والجاه جاه

11- الجود جودي والفضل فضلي ۞ أنا الذي يرتجى عطاه

13- الحبّ حبّي والقرب قربي ۞ والعز عزي فادخل حماه

وهو الوصف الذي بلغ فيه الترجيع للوحدات الثنائية مداه، بعضها على سبيل الترادف، كما في قوله:"النور/ البهاء" و"رب الكريم/ نعم الإله"، وبعضها على سبيل الاشتقاق، وهو الأوفر حظا في الترجيع مما سلف ،كما في قوله: "الملك/ ملكي" و"الأمر أمري" و"الجاه/ جاه" و"الجود/ جودي" و"الفضل/ فضلي" والحب/ حبي" و"القرب/ قربي" و"العزّ/ عزّي"، أما ماخلا ها من أبيات القصيدة التي بلغت في مجموعها زهاء خمسة عشر بيتا، فهي أغلبها جاءت في حكم المرسل إذا قيست بهذا الاختيار الذي جاء في أغلبه في حكم الكلام البديع المتماثل في مكوناته.

ومما لا ريب فيه، أن بديع هذا الكلام هو الذي يشكل وظيفة تميزية قياسا إلى المرسل منه، وأن صفة هذا التميز هي الإيقاع والتناغم بين الوحدات الدالة المرجعة عموما والاشتقاقية منها خصوصا، لما تستميز به من تجاوب صوتي فيزيائي في كل ثنائية على حدة بين إطلاق المبتدإ فيها وتقيد الخبر فيها بالإضافة: "الملك/ ملكي" و"الأمر/ أمري" الخ، من جهة، ولما تستميز به من تجاوب صوتي تماثلي كل ثنائية مع نظيرها الأخرى، إطلاقا وتقييدا، من جهة أخرى، كما وأنه مما لا ريب فيه أن هذا الترجيع المتوازن، يشكل في الوقت ذاته وظيفة تعبيرية لما هو له هذا الترجيع المتتابع من إبلاغية تنبيهيه وتوكيدية، لانحصارها في تكريس دلالة واحدة هي دلالة وحدة المشهود في جماله وجلاله، وجمالية هذا الكلام حينئذ، ليست في محصول ما هو عليه من نظام إيقاعي فحسب، ولا في محصول ما هو له من دلالة إبلا غية بليغة فحسب، ولكنها في التماهي بينهما والتفاعل، تماهي المسموع الموقع مع المفهوم المتواجد وتفاعله معه، حتى لكأنه لا يستقيم للوحدات الدالة وجه للمدلول في التواجد والحضرة، حتى يستقيم فيها وجه الدال في الإيقاع والنغم ويتطابق مع مدلوله، أي مطابقة دال الكلام بوصفه بنية لسانية، مع الحال الداعية إليه بوصفها بنية نفسية.

ومن ذلك نموذج لأبي حمو موسى الثاني، سلطان دولة بني زيان، الذي اعتاد أن ينظم منظومة بمناسبة المولد النبوي الشريف في كل سنة، منها هذه السمطية التي نظمها في مولد سنة 762 هـ، والتي نجتزئ منها بعض ما استقام له فيها من تماثلات صوتية في أجزاء منها دون أخرى، حيث قال[29]:

نزلتم من فؤادي منزلا حسنا ۞ وكلما ساءني في حبّكم حسنا
بنتم فلم أتخذ من بعدكم سكنا ۞ وحبّكم في صميم القلب قد سكنا

وبعدكم صار عندي ساعة بسنا

كم ذا أكابد حرّ الشّوق في كبدي ۞ وكلّ شيء بعين الواحد الصّمد
يا نفس لا ترج غير الله من أحد ۞ يغنيك عن عُدد في الحرب أو عَدد

فلم يزل بجميل اللطف ينصرنا

وهي المتماثلات التي تشمل الوحدات الاشتقاقية ،كما في قوله: "نزلتم/ منزلا" و"حسنا/ حسنا" و"سكنا/ سكنا" وفي قوله: "أكابد/ كبدي" و"الواحد/ احد" و"عدد/ عدد" ، فضلا عما فيها من تكرار كما في قوله: "حبكم/ حبكم" ، وجناس تام كما في قوله: "بعدكم/ بعدكم" ، وهي كلها مماثلات صوتية تعمل وحداتها الدالة على أداء وظيفة تمييزية ، على ما هي عليه من نظام ، بالقياس إلى الوحدات الأخرى التي ترسلت على غير هدى من الصناعة البديعية ، وعلى أداء وظيفة تعبيرية في الوقت ذاته تمثلت في ابلا غية التنصيص والتوكيد التي يقررها الاشتقاق عموما والتكرار خصوصا لدلالة بعينها في كل ثنائية اشتقاقية أو تكرارية ، ذلك لأن الدلالة الواحدة التي يستوقفها الاشتقاق والتكرار مرتين فأكثر في موضع من السياق الدلالي للنص ، هي أوكد من غيرها من الدلالات المتتالية التي أرسلتها المتتاليات الكلامية إرسالا منفردا على غير نظام معلوم ، إلاّ ما كان من النظام النحوي العام ، وعلى ذلك فإن جمالية الإيقاع الداخلي هي في مطابقة الدال على ما هو عليه من نظام إيقاعي تنبيهي ، لمدلوله على ما هو عليه من وظيفة دلالية إضافية حافة بالدلالة المعجمية للمنطوق ، هي هنا التوكيد والتنصيص على ما تضمنه الاشتقاق والتكرار من معنى.

وإذا كان ذلك هو ما قصد بعض الشعراء إلى اصطناعه من اشتقاق وترادف، واستقام لهم تجميعه في مواضع بعينها من قصائدهم، فيما زاد عن البيتين والثلاثة، وهو غالبا ما لا يقع لكل الشعراء وفي جميع القصائد، فإن ما يستقيم لهم منه في البيت والبيتين، من حين إلى آخر فكثير، وهو الأغلبية الغالبة في أية قصيدة من القصائد التي أخضعناها لهذه المدارسة، وللدلالة على ذلك، يحسن بنا أن نسوق من ذلك نماذج مختلفة، كيما نقف على جمالياتها المفرقة فيما تفرق من الأبيات في القصيدة الواحدة، على الخيرة والانتقاء.

منها نموذج للشيخ عبد القادر بن محمد بن سليمان بن بوسماحة، المعروف باسم سيد الشيخ (- 1025هـ)، من منظومته التائية المسماة باسم (الياقوتة)، وليس له فيما نعلم غيرها، وقد اعتاد كثير من الشعراء المتصوفة، في هذا الزمان الذي تلا سلطان العاشقين عمر بن الفارض(-632هـ)، أن ينظموا قصيدة مستميزة من بين قصائدهم، وأحيانا يكتفون بها دون غيرها، ببحر الطويل، وروي التاء، وتسميتها باسم، مثلما كان ابن الفارض قد سمى تائيته الكبرى باسم (نظم السلوك)، وبتخصيصها هي بعينها لاحتواء التجربة الصوفية كاملة، فتطول القصيدة بذلك، وتجاوز أبياتها المائة والمائتين والثلاثة وأكثر[30] فتكون القصيدة بذلك التميز من القصار، بمثابة المعلقة والمذهبة من شعر أصحاب المعلقات، وقد بلغت ياقوتة سيد الشيخ مبلغا وسطا، وقف عند حدود مائة وسبعين وثمانية أبيات، وهي القصيدة التي نختار منها بعض أبياتها التي استقام له فيها أسلوب الاشتقاق والترادف[31].

4- وبعد ففضل الله يؤتيه من يشا ۞ بمحض تفضّل ومن ورحمة
5- ومهما قد اجتبي عبدا لقربه ۞ تخيّره وذاك ليس لعلة
9- وحامت على حماهم ثم خيّمت ۞ معرّسهم فزاحمتهم لشركة
11- تبايعنا بيع البتّ ليس كبيع من ۞ يرى البخس ثمّ ينثني بالإقالة
18- فصرنا وصاروا حلف صدق وودنا ۞ وداد النهى ذوي النفوس السليمة
19- وأدناني منه إذ فهمت مراده ۞ وغاب مرادي كلّه في الإرادة
35- ولو شئت قول كن لكان الذي أنا ۞ أقول ويجري الأمر وفق الإرادة
40- ففاض عليّ جوده متوافرا ۞ ومنّ وولاّني لواء الولاية
41- وما من مقام شئت فيه إقامة ۞ ومنّ وهواتف النّدا بالحقيقة
47- سرى سريانا سرّنا في السّرائر ۞ ولم يدركن بالأفهام المعدّة
51- ومن يستغث بنا اضطرارا لغوثنا ۞ يغاث ولو بقعر بحر وظلمة

ولو شئنا متابعة ما استقام للناظم ترجيعه من معنى على سبيل الترادف، ومن لفظ على سبيل الاشتقاق، في أبيات الياقوتة الأخرى لوقع لنا الكثير من ذلك، وربما كان لنا في هذه القلة التي رصدنا، غنى عن الكثرة الباقية التي أهملنا، ومن الواضح أن ما وقع للناظم ترجيعه من معان على سبيل الترادف والتعاقب بلفظ مختلف، هو ما يمكن رصده على النحو الآتي: (فضل –من –رحمة) في البيت الرابع، و(اجتبي –لقربه –تخيره) في الخامس، و(حامت –خيمت –زاحمت –لشركة) و(حماهم –معرسهم) في التاسع، و(ينثني –الإقالة) في الحادي عشر، و(حلف الصدق –وداد النهى –ذوي الصدور السليمة) في الثاني عشر، و(المشيئة –الإرادة) في الخامس والثلاثين، و(فاض –جود –متوافر- من) في الأربعين، و(هواتف –الندا) في الواحد والأربعين، و(يدركن –الأفهام) في السابع والأربعين، و(قعر البحر –ظلمة) في الواحد والخمسين.

وأن ما وقع له ترجيعه، من لفظ على سبيل الاشتقاق، في صيغ صرفية مختلفة، لمعان كلية واحدة، فهو ما يمكن رصده أيضا على النحو الآتي: (فضل –تفضل) في البيت الرابع، و(حامت –حماهم) في التاسع، و(تبايعنا –بيع- كبيع) في الحادي عشر، و(صرنا –صاروا) و(ودنا –وداد) في الثاني عشر، و(مراده –مرادي –الإرادة) في التاسع عشر، و(قول– أقول) و(كن –كان) في الخامس والثلاثين، و(ولاني – الولاية) في الأربعين، و(مقام –إقامة) في الواحد والأربعين، و(سرى – سريانا) – (سرنا –السرائر) في السابع والأربعين، و(يستغيث –لغوثنا – يغاث) في الواحد والخمسين.

وهكذا يمضي الناظم في منظومته، يمزج فيها الكلام المرسل بالكلام البديع، ومن هذا البديع الترادف والاشتقاق، الذي شكل النصيب الأوفر، فأدى به الوظيفة التمييزية المتعلقة بنظام الوحدات الدالة بما ترادف منها لمعنى واحد أو متقارب، وبما اشتق منها من صيغ مختلفة لمعنى واحد، مع ما تتضمنه الصيغ المشتقة من زيادة معنى عن أصل اشتقاقها، ولا شك أن القاسم المشترك الأعلى بين الترادف والاشتقاق هو الترجيع والتكرار، ترجيع لمعنى واحد بلفظ متفق، وإذا كان التكرار والترجيع هو منبع الإيقاع، فان ما قصد الشاعر إلى ترجيعه، من معنى تارة، ومن لفظ تارة أخرى، هو الذي قصد به إلى خلق عنصر الإثارة الإيقاعي بما سبق مفرقا في الياقوتة، وقد استقام له ذلك استقامة تامة، حتى شكل ذلك نوعا من الترنم و النغم الموسيقي بمعنى واحد يورده في لفظ مختلف، وبلفظ واحد يورده لمعنى متفق، على مسافات متقاربة متجاوبة.

وذلك الكلام البديع، وعلى ما هو عليه من نظام ترجيعي إيقاعي تنبيهي، لا تكتمل وظيفته التمييزية إلاّ إذا تناسب مع المفهوم، أي لما هو له ذلك الكلام البديع من وظيفة تعبيرية، أي مطابقة الوظيفة التمييزية

للوحدات الدالة، بوصفها بنية لسانية، للوظيفة التعبيرية لها، بوصفها بنية نفسية، وتتحدد هذه المطابقة من زاوية عدم التنافر بين النظام ومقتضاه. أي إن التركيز على اختيار نظام المسموع الموقع في السمع، أو عنصر الإثارة الإيقاعي، هو في حد ذاته وفي الوقت ذاته تال للتركيز على صفة المفهوم المراد بثه إلى المتلقي، فلا توجد مرحلة فاصلة بين ما ينتظم في النفس من معنى، وبين ما ينتظم وفق ذلك من لفظ في النطق، وذلك هو نفسه ما يقرره الجرجاني في قوله: "إنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[32]. وذلك هو مطابقة الكلام لمقتضى الحال تماما، إذا كان المتكلم ذا كفاية لغوية وكفاءة نحوية.

ويعني ذلك في اختيار سيد الشيخ، أن حال التسامي في تجربته الصوفية، بوصفه كلاما نفسيا، ليس خليقا به أن يرسله إرسالا متتاليا مستعجلا سرعان ما يختفي ليخلفه غيره، بل الخليق به أن يرسله إرسالا متمهلا، وأن يتوقف به زمنا أطول من المرسل، ليوقف به المستمع متمعنا زمنا أطول مما ترسل، وإذا كانت هذه صفة حال المعاني الجارية من نفس القائل، كانت صفة الكلام اللفظي عند النطق، تقتفي آثار صفة الكلام النفسي في الفكر، اقتفاء متطابقا، أي إن ما رجعه الناظم في نفسه من معاني أحوال التسامي، هو نفسه ما ظهر مرجعا عند النطق به لفظا في صور مترادفة وأخرى مشتقة، بمعنى أن الوحدات الدالة، على الإطلاق، "هي وحدات ذات وجهين: المدلول من جهة، والدال الذي هو صورته الظاهرة من جهة أخرى"[33]، فإذا وقعت المدلولات في النفس توقيعا ترادفيا وآخر اشتقاقيا في خفاء، وقعت دوالها في النطق التوقيع نفسه في ظهور وجلاء، وأما إذا ترسلت المدلولات في النفس، دون وظيفة تعبيرية

مضافة أو حافة مقصودة، ترسلت الدوال تبعا لذلك في النطق، خالية من الوظائف التمييزية، لخلو مدلولاتها من وظائف ومقاصد تعبيرية من غير ما ترسل منها.

ومنها نموذج لأبي عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني المتوفى قريبا من سنة 1088 هـ، من قصيدته الرائية المفتوحة، والتي كثيرا ما يقع له في أبياتها شيء من الترادف والاشتقاق، وفق مقتضى الحال الداعية إليهما في مواطن من القصيدة دون غيرها، منها هذه الأبيات على سبيل الخيرة والانتقاء[34]:

18- مرحبا بالغرام أهلا وسهلا	لولا أنه في البواطن نارا
19- هو سؤلي ومؤلي واختياري	منه بين الورى لبست إزارا
22- فثياب السّقام من كلّ نوع	فاقع اللّون سربلتني جهارا
23- حلّتي من بديع نسج اصفرار	واتّخذت لوجهي منها خمارا
24- أبدا واردات فكري ترعني	فذعرت من الهوى إذعارا
26- أيّها العاذلون خلّوا سبيلي	أنني بالبكا اشتهرت اشتهارا

فالشاعر يصف معاناته مع حال الغياب عن الحضرة، وقد اقتضى ذلك أن يجتلب من الوحدات الدالة ما يجسده ويؤكده، منها ما جاء على سبيل الترادف، مثل قوله: (مرحبا- أهلا- وسهلا) في البيت الثامن عشر، وقوله: (سؤلي – مؤلي – واختياري) في البيت التاسع عشر، وقوله في جملة ألفاظ تفيد جميعا اللباس واللون: "إزارا- ثياب- فاقع اللون- سربلتني – حلتي – بديع نسج اصفرار – خمارا" في الأبيات: التاسع عشر، والثاني والثالث والعشرين، وقوله: (ترعني –ذعرت) في الرابع والعشرين، ومما جاء على سبيل الاشتقاق في مثل قوله: (ذعرت –اذعارا) و(اشتهرت –اشتهارا) في الخامس والسادس والعشرين.

وهي الوحدات الدالة التي استمازت بذلك الترادف والاشتقاق عما سواها مما ترسل منها، كما استمازت من جهة دلالتها، بتصوير وتجسيد حالا من أحوال الذات الصوفية في انفصامها عن الآخر، إذ ركزت هذه الوحدات المرجعة الموقعة على تصوير ما اعتور قلب الذات الصوفية من أجيج المحبة، وما يقابل به ذلك من خيبة أمل ورجاء، وتأثير ذلك على مظهرها الجسماني، مما جعل الشاعر يلجأ إلى اجتلاب ألوان من الوحدات الدالة المترادفة والمشتقة، تفيد التصوير، كما تفيد التوقيع في الوقت نفسه، تفيد التصوير من جهة تشخيص حال الذات الصوفية وهي مقبلة على المحبّة: (مرحبا بالغرام أهلا وسهلا -- لولا أنه في البواطن نارا) و(هو سؤلي ومؤلي واختياري –منه بين الورى لبست إزارا)، ثم وهي تقابل بالصد والهجر الذي ظهرت أمارته على مظهرها: (حلتي من بديع نسج اصفرار) وغيرها، وتفيد الإيقاع من جهة ما يؤلفه الترجيع لمعنى واحد بلفظ مختلف على سبيل الترادف، ولمعنى آخر واحد بلفظ متفق على سبيل الاشتقاق، من تناغم موسيقي كما في قوله: (مرحبا –أهلا –وسهلا)، وكما في قوله: (ذعرت –إذعارا –واشتهرت –اشهارا)، مما سبق أن رصدناه.

وبذلك فقد استقام للمنداسي أن يقدم للمستمع صورة موقعة عن حاله، وأن يخلق بها عنصر الإثارة الإيقاعي المركز، وهو يرمي بذلك مرمى التأثير في المتلقي، لا عن طريق ما في الوحدات الدالة من نظام وإيقاع فحسب، بل ما فيها أيضا من تصوير وتشخيص للمعنى، وذلك من أجل الزيادة في تحريك نشاطه النفسي، وكسب استجابته وتفاعله معه تفاعلا وجدانيا على الصورة الانفعالية أو الإيقاعية الداخلية نفسها التي هي في نفس الشاعر، والتي حاول أن يجليها في المثير الخارجي الذي استقام له ترجيعة في الأبيات السالفة، فطابق بذلك مطابقة جمالية بين مسموع الكلام بوصفه بنية لسانية، ومفهومه بوصفه بنية نفسية، أي

مطابقة الكلام لمقتضى الحال، كما تقرره نظرية البلاغة، أي إن اجتلاب بديع الترادف والاشتقاق لم يكن حلية لذاته، بقدر ما تم اجتلابه لوظيفة الحال الداعية إليه في أبيات بعينها في القصيدة دون أخرى.

ومنها نموذج للفقيه الحنفي سيدي ابن عليّ المتوفى حوالي سنة1169هـ، من قصيدته اللامية التي اجتزأنا منها[35]:

20- أترى ليالي الأنس تجمع بيننا ❁ ويلوح من وجه المنى إقباله
21- وأراك منفردا تساعدني إلى ❁ روض قد انعكفت عليه ظلاله
22- حيث الأزهار والورود تفتحت ❁ والأقحوان تبسّمت أشكاله
23- والطير في فنن الغصون كأنها ❁ صبّ تعذب بالأحبة باله
24- والنهر ابريز يسيل وقد بدت ❁ حصباء درّ للعيون رماله
25- فتحلّ قيد أسير حبّك سيّدي ❁ كرما فقد ضاقت به أحواله

سيدي ابن علي اشتهر بغزليات كثر من هذا القبيل، وبموشحات مولدية، القاسم المشترك الباني فيما بينها، يكاد ينحصر في المكونين الأساسيين البانيين للقصيدة هما: "الأنا" ممثلا للذات المحبّة، ومن مظاهر دواله اللسانية فيها قوله: "بيننا –أراك – تساعدني- أسير –حبّك – ضاقت به أحواله"، و"الآخر" ممثلا للذات المحبوبة، ومن مظاهر دوالها اللسانية فيها كذلك قوله: "أراك منفردا- تساعدني –سيدي – وغيرها من الضمائر"، والعلاقة بينهما علاقة غياب وانفصال، ومن مظاهرها اللسانية الدالة على ذلك قوله: "أترى ليالي الأنس تجمع بيننا – الخ".

وإذا كان ذلك كذلك، فإن القصيدة –التي منها هذه الأبيات- تصور حال الغياب المتوترة بين "الأنا/ الأخر" وتصور واقع الحضور المأمول، أي تصور ما هو كائن من حال، في مقابل ما ينبغي أن يكون

منه، وهي البنية النفسية التي استدعت ما يناسبها من البنية اللسانية النطقية استدعاء تصويريا تخييليا في مجمله، يقوم على تراكم ما ترادف من الصور الجزئية وتقارب منها لتكون صورة كلية لما ينبغي أن يكون عليه حال الحضور.

وتتلخص الصورة الكلية في لفظ: "الروض"ويتولى بعده ترجيع مقوماته المأخوذة من حقل دلالي واحد، لتكتمل بها جميع جوانب الصورة الكلية، وينحصر هذا الترجيع الترادفي في الأبيات: "21 – 24"، كما في قوله "روض –انعكفت عليه ظلاله –حيث الأزاهر والورود تفتحت – والأقحوان تبسمت أشكاله –والطير في فنن الغصون – والنهر إبريز يسيل –الخ" مما يشكل في الأذهان صورة كلية هي عبارة عن روض فيه الماء والظلال والخضرة والأنس في حضرة المحبوب، وحينئذ فإن المترادفات المنتقاة من حقل دلالي واحد، هي التي شكلت وظيفته التمييزية في القصيدة، وبالتالي وظيفة إيقاعية معنوية، متماثلة في ذلك مع وظيفتها التعبيرية التي ترسم ما ينبغي أن يكون عليه حال الحضور من سعادة وحبور، دلت عليه الصورة في جملتها وتفاصيلها دلالة حسية.

ونخلص بذلك في هذا الجزء من الدراسة –إلى أن الحيل الفنية للإثارة والتنبيه بالمكونات الإيقاعية، في بنية القصيدة البديعية، لا تأخذ شكلا واحدا من أشكال التكرار بوصفه القاسم المشترك الأعلى للوحدات الدالة المتماثلة، ولكن ألفينا بعضها قد تمثل في التكرار اللفظي المحض، وبعضها في التكرار الاشتقاقي والترادفي، وبعضها في تكرار أجزاء من الصور الشعرية تنتمي إلى حقل دلالي واحد، في حيز من القصيدة معلوم، أو في أحيزه متفرقة، وقد يأخذ التكرار أشكالا أخرى متماثلة غير ما سبق أن رصدناه ودرسناه وذلك مثل الوحدات المتجاورة وغيرها.

3 – في الوحدات المتجاورة :

عرف أبو هلال العسكري المجاورة بقوله: هي "تردد لفظتين في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها، وذلك كقول علقمة:

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه ۞ أنَّى توجه والمحروم محروم

فقوله: الغنم يوم الغنم مجاورة، والمحروم محروم مثله" [36].

والظاهر أن العسكري قد اعتمد سمة "المجاورة" بين تردد لفظين متجانسين ترددا متجاورا، وإلاّ فالمجاورة لا تعدو أن تكون ضربا من المجانسة أو المماثلة، وهو ما تفطن إليه ابن رشيق المسيلي – القيرواني، عندما فرع المجانسة إلى عدة فروع: كالمماثلة والترديد والمضارعة وغيرها. ومن الأمثلة التي ساقها في سياق المماثلة التي عدها ضربا من ضروب المجانسة، قول أبي نواس في ابن الربيع:

عباس عبّاس إذا حضر الوغى ۞ والفضل فضل والربيع ربيع [37]

فقوله "عباس عباس" و"الفضل فضل"و"الربيع ربيع"، تدخل في حيز المجانسة على اعتبار حروف اللفظ من جنس واحد في كل ثنائية، وتدخل في حيز المماثلة على اعتبار تشابه لفظ كل ثنائية وتساويهما في الهيئة والماهية. كما تدخل في حيز التوازي أيضا لما بين اللفظين من تحاذ.

وإذا كانت الوحدات الدالة المتجاورة هي ذلك كذلك، فإنها لا محيد لها من الرجوع بها إلى نظام أعلى من كل تلك الاعتبارات والأسماء، وهو نظام التكرار والترجيع، ذلك لأن الأصل في المجاورة، ليس شيئا سوى تردد لفظ واحد كرتين في البيت ترددا متجاورا أو متقاربا، على صورة وهيئة واحدة متجانسة ومتماثلة. فحتى وإن اختلفت

الوظيفة النحوية لهما من سياق يشغلانه إلى آخر، وحتى وإن اتفقت دلالتهما أو اختلفت، فإنهما يظلان ملفوظا مكررا، وإذا كان التكرار على إطلاقه هو منبع الإيقاع، وكانت المجاورة في أساسها مبنية على التكرار، بل التكرار لوحدتين متماثلتين في الهيئة، متعادلتين في الميزان، كانت حصيلة ذلك أن المجاورة، في البديع، هي نظام من أنظمته الإيقاعية، قبل أن تكون فعلا من أفعاله النحوية أو التداولية.

ولذلك فقد زاحمت المجاورة، أنواعا أخرى إيقاعية مما له اسم في البديع، في أغلب القصائد التي أخضعناها لهذه الدراسة، والتي استهدف فيها أصحابها إغناءها بشعرية الإيقاع، عندما تغيب أو تعز عليهم شعرية المجاز والخيال، فكان مما وقع منها لأبي مدين التلمساني في قوله[38]:

فإن طلبوني في حقوق هواهم ✿ فإني فقير لا عليّ ولا معي

وإن سجنوني في سجون جفاهم ✿ دخلت عليهم بالشفيع المشفع

وفي قوله في قصيدة أخرى[39]

أنا شيخ الغرام من يبتغي ✿ أهده في الهوى صراطا سويا

أنا ميت الهوى ويوم أراهم ✿ ذلك اليوم يوم أبعث حيا

وفي قوله في قصيدة أخرى:[40]

قد أقبلت شمس النهار بحلّة ✿ خضراء وفي أسرارها أسرار

والعود عادات الجميل وكأسنا ✿ كأس الكياسة والعقار وقار

وفي قوله في أخرى[41]:

تجلّى بالنور والبهاء ✿ لهم فقالوا: يا هو يا هو

فقال إنّي لكم محبّ ✿ ربّ كريم نعم الإله

الملك ملكي والأمر أمري ✿ أنتم عبيدي والجاه جاه

وقوله أيضا في احدى موشحاته [42]:

لقد وقفت ✿ على حدود ✿ تلك الحدود

وقد لزمت ✿ سهر القعود ✿ ونقر عودي

فما انعدام ✿ ولا الوجود ✿ بين الوجود

وأين أيني وأين كنت حاضر وغائب ✿ فما سقوني حتى رجعت لله تائب

اعتمد أبو مدين التلمساني، على شعرية الإيقاع، في مجمل القصائد التي اجتزأنا منها هذه المجموعات من الأبيات، احتلت فيها المجاورة حيزا بارزا زاحمت به فنونا أخرى من البديع الموقع، ففي المجموعة الأولى جاور بين ثنائية "الشفيع المشفع". وقبلها طابق بين ثنائية "لا عليّ ولامعي"، وشقق بين ثنائية "سجنوني في سجون"، فتضافرت بذلك المجاورة مع المطابقة والاشتقاق في بيتين لصناعة إيقاعهما ليثير بوقعهما المستّمع وينبهه إلى دلالتهما،ويغطي بها جفاف شعرية المجاز.

وفي المجموعة الثانية جاور بين ثنائية "اليوم يوم"، ليعضد بإيقاعها إيقاع كل من الترديد بين "أنا/ أنا" والمطابقة بين ثنائية "ميت/حيّا"، وفي الثالثة جاور بين ثنائية "أسرارها أسرار"، وبين ثنائية "كأسنا كأس"، وفي الثالثة جاور بين ثنائية "يا هو يا هو"، وبين "الملك ملكي" و"الأمر أمري" و"الجاه جاه"، وفي الأخيرة جاور بين (حدود الحدود) و(الوجود الوجود) و(أين آيني)، وعضد المجاورة فيها جميعا بألوان أخرى من البديع، كيما توقع بثنائياتها المتماثلة، فتثير المستمع وتنبهه إلى دلالاتها التي تؤم،وتعوض بشعرية إيقاعاتها شح شعرية المجاز والخيال.

وأما ما وقع لعفيف الدين التلمساني من المجاورة في شعره فكثير، يراوح بينها وبين ألوان عديدة من الثنائيات البديعية المتماثلة التي

من شأنها الإيقاع والنغم، ومما وقع له منها قوله في قصيدة من عشرة أبيات[43]:

النّار مع فربك لي جنّة ۞ والجنّة الجنّة إن غبت نار

ناديت دمعي فأتى جاريا ۞ والشوق يدعوه البدار البدار

يهواك طرفي وفؤادي معا ۞ والرّوح من هذا وهذا تغار

ويبعد البعد ونلقى اللّقا ۞ ويغتدي سرّ النّدامى جهار

نعم لنعم موعد يرتجى ۞ وذمّة ترعى وجار يجار

وهي القصيدة التي جاءت حافلة بألوان البديع المتماثل، على رأسه المجاورة بين الثنائيات المتماثلة في قوله: (الجنة الجنة) و(البدار البدار) و(هذا هذا) و(يبعد البعد) و(نلقى اللقا) و(نعم لنعم) و(جار يجار)، فبغض النظر عن الانتماء البديعي لهذه الثنائيات، كالتوكيد اللفظي في (البدار البدار) والاشتقاق في مثل (يبعد البعد) والترديد في (هذا وهذا)، إلاّ أن سمة المجاورة تجمع بين ثنائياتها جميعا جمعا متحاذيا متماثلا، لتقوم المجاورة بذلك بوظيفة تمييزية في القصيدة كلها، على ما هي عليه من نظام التجاور المتماثل، وبالتالي الموقع والمتناغم، وبوظيفة تعبيرية، على ما هي له تلك المتجاورات من إثارة وتنبيه إلى دلالاتها المنطقية التي تؤم، وتوكيد عليها أكثر من غيرها في المواطن التي ترسل فيها الكلام، وللعفيف التلمساني وغيره في المجاورة نماذج كثيرة.

4 – في وحدات التصدير والتجنيس:

كان عبد الله بن المعتز "- 296هـ" أول من عقد بابا للتصدير وآخر للتجنيس، ولغيرهما من الثنائيات المتماثلة، في كتاب البديع، فسمى الأول منهما: (رد أعجاز الكلام على ما تقدمها)، وقسمه إلى ثلاثة أقسام، بحسب مواضع اللفظ الذي يتردد في البيت الواحد، بين ما

يرد منه في آخره، متماثلا مع ما يرد منه في صدره، أو في بعض حشوه، وقوعا متوافقا ومتناغما، إذ قال: (منه ما يوافق آخر كلمة فيه (البيت) آخر كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه)[44]، مما سندارسه في التطبيقات.

ثمّ أخذ البلاغيون عنه هذا اللون البديعي، فسموه بما سماه هو أحيانا، وباسم (رد أعجاز الكلام على صدوره) وباسم (التصدير) على الخيرة أحيانا أخرى، وحافظوا على القاعدة الثلاثية لأقسام مواقعه، ووسعوا منه ليشمل فواصل القرآن الكريم، وفقرات النثر أيضا، فالتصدير في (النثر هو أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أوّل الفقرة، وآخر في آخرها، كقوله تعالى: ﴿وتخشى الناس والله أحق أن تخشه﴾ (الأحزاب :37)، وفي الشعر أن يكون أحدهما (اللفظين) في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول أو آخره أو في صدر الثاني)[45].

وإذا كان ذلك هو نظام التصدير، فإنه غالبا ما يلتبس بنظام الترديد الذي هو أن يأتي الشاعر بكلمة متعلقة بمعنى ما، ثمّ يردها هي بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو شطر منه، كما سبق القيل فيه، غير أن الفرق الطفيف بينهما هو (أن التصدير مخصوص بالقوافي تردّ على الصدور، فلا تجد تصديرا إلاّ كذلك حيث وقع من كتب المؤلفين، وإن لم يذكروا فيه فرقا، والترديد يقع في أضعاف البيت)[46] دون القوافي، والتصدير بذلك كالترديد، يرجع في نظامه إلى نظام أعلى منه وأعمّ هو التكرار الذي هو مصدر الإيقاع ومنبعه.

وأما التجنيس فمصدره من الجنس الذي هو ماهية تعم أنواعا متعددة، كالحيوانية في الإنسان، والبهيمية في الحيوان، ومنه جانس

الشيء الشيء جناسا ومجانسة إذا شاكله واتحد معه في الجنس، ومنه جاء الجناس والتجنيس في الكلام، وهو تشابه اللفظ في جميع الحروف مع اختلاف المعنى، كالعين للبصر ولمنبع الماء وللجاسوس، أو في أكثر الحروف مثل السلامة والملامة والعلامة ونحو ذلك.

ولذلك يقسم التجنيس في البلاغة العربية إلى قسمين: تام وناقص، فالتام ضروبه مختلفة، فمنه المماثل، وهو أن تكون اللفظة واحدة والمعنى مختلف مثل (غفار غفر الله لها)، وربما سميّ المحقق كذلك، لاتفاقه في الحروف دون الوزن، آو المستوفى لاتفاقه في الحروف والوزن مثل ما في قول الشاعر: [وأعيا بنو آعيا وضل المضلل] الذي جاء فيه الجناس المحقق في (ضل/المضلل) لرجوعهما إلى أصل اشتقاقي واحد، والجناس المستوفى في (أعيا/أعيا) لاتفاقهما في الحروف والوزن أو الصيغة[47].

والناقص ضروبه مختلفة كذلك، فمنه المضارع وهو أن تتقارب مخارج حروفه، كما في قول أبي تمام: [يمدون من أيد عواص عواصم]، والرماني يسميه المشاكل، ومنه المصحف الذي يختلف في النطق دون البنية مثل (ليس لهم مفر ولا مقر)، ومنه المنفصل وربما سمي جناس ملفق أو مرفوّ، وهو الذي يظهر في النطق كأنه لفظ واحد، مع أنه في الخط منفصل كقول بعضهم: (كل من سار على شرعة ومنهاج/ فليس له من هاج)، وأكثر ما يقع هذا النوع في القوافي، ومنه التجنيس المطابق، حين يصير طباق السلب بالنفي تجنيسا، أو العكس يصير التجنيس المنفي طباقا[48].

ومهما تعددت صور التجنيس وتنوعت، فإن القاعدة الثابتة فيه لا تحيد عن اتفاق اللفظ المتجانس في المباني واختلافه في المعاني اتفاقا تاما كان أو ناقصا، وهو بظاهر لفظه، يرجع في نظامه إلى نظام أعلى منه

وأشمل هو التكرار والترجيع الذي هو مصدر لكل بنية ايقاعية ومنبعها. وربما (كانت النكتة في التجنيس التي يتميز بها عن التكرار الصريح هي خاصية الإيهام، وذلك أن صورته هي صورة التكرير والإعادة، مع أنه قد أفاد معنى مختلفا وأحسن الإفادة، وفي ذلك ما فيه من الظن والحساب مع صورة تظهر لك شيئا متفقا، وتضمر لك شيئا مختلفا)[49]، الظاهر فيها يتناغم ويوقع بتماثله واتزانه، والمضمر فيها يوهم بتباينه واختلافه.

لا تخلو القصائد التي أخضعناها لهذه الدراسة، من الاحتفال بالإيقاع الداخلي الذي يصنعه الاهتمام بتوظيف الوحدات الدالة المصدرة والمجنسة، كلما استقام سبيل الشاعر إليها في البيت والبيتين، فيكون لورودها مراوحة إيقاعية بينها وبين الألوان البديعية الإيقاعية الأخرى، فلا استبداد للون على آخر إلاّ ما ندر، والقصيدة لا تأخذ صبغتها الإيقاعية الداخلية من لون بعينه دون آخر، ولكنها تفتن فيها وتغيرها من موضع إلى آخر، وتنتسج ألوانها فيها فتتناغم تناغما مؤتلفا أحيانا ومختلفا أحيانا أخرى، فالصورة بعامة، والإيقاعية منها بخاصة، لا يصنعها لون واحد إلاّ ما قل وندر، وإن كنا نجيء إلى ألوان قصائدنا لونا بعد آخر، فلا يعني ذلك أنها خلت من سواه مما تحامته الدراسة وانشغلت بغيره، فمنفرجة ابن النحوي التي سبق أن درسنا فيها نصيبا من المسجع المصرع في موضعه، لازالت حبلى بأنصبه أخرى متواشجة، منها ما هو من قبيل رد الأعجاز على الصدور ومنها ما هو من قبيل الجناس، مما نرصد بعضه في هذا الحيز[50]:

2- وظلام الليّل له سرج ✿ حتى يغشاه أبو السّرج

3- وسحاب الخير لها مطر ✿ فإذا جاء الإبّان تج

5- ولها أرج محي أبدا ✿ فاقصد محيا ذاك الأرج

8- ونزولهم وطلوعهم ✿ فإلى درك وإلى درج

10- حكم نسجت بيد حكمت ❁ ثمّ انتسجــت بالمنتسج

17- فهنـاك العيش وبهجته ❁ فلمبتهـــج ولمنتهج

18- فهج الأعمال إذا ركدت ❁ فإذا ما هجــت إذن تهج

19- ومعاصــي الله سماجتها ❁ تزدان لذي الخلـق السّمج

26- واشـرب تنسيم مفجّرها ❁ لا ممتزجــا وبممتزج

يشغل أسلوب رد الأعجاز على الصدور وظيفة تمييزية لافتة في مجموع أبيات المنفرجة الأربعين، وهو كما سبق القيل: مخصوص بالقوافي ترد على الأعجاز، كما في البيت الثاني: (سرج/ السرج)، والثالث: (جاء/تج)، والخامس:(أرج/ الأرج)، والعاشر: (نسجت ثم انتسجت/ بالمنتسج)، والثامن عشر: (فهج فإذا ما هجت/ تهج)، والتاسع عشر: (سماجتها/ السمج)، والسادس والعشرين: (ممتزجا/ ممتزج)، وهو ردّ تتناغم فيه كلمات القوافي مع كلمات الصدور تناغما متماثلا ومتوازنا في أغلب وحداته.

كما يشغل أسلوب التجنيس وظيفة تمييزية متضافرة ومتداخلة مع التصدير، وهو كما سبق القيل: اتفاق اللفظ في المباني واختلافه في المعاني، كما في البيت الخامس: (محي/ محيا)، والثامن: (درك / درج)، والعاشر: (حكم/ حكمت)، والسابع عشر: (فلمنتهج/ لمبتهج)، والسادس والعشرين: (لا ممتزجا/ بممتزج) أي إن طباق السلب يصير تجنيسا، وهو في جملته تجنيس تتناغم فيه الكلمات تناغما متماثلا ومتوازنا في جميع ثنائياته أيضا.

وإذا ما تأملنا الوحدات الدالة المكونة لأسلوب رد الأعجاز على الصدور، والمكونة لأسلوب التجنيس، ألفيناها في الأغلب الأعم متماثلة في صوت الجيم الذي حرص الشاعر على حضوره فيها حضورا مستميزا كذلك، وبذلك بلغت صنعة الإيقاع في المنفرجة مداها، فلا تجد بيتا فيها

إلاّ وهو يوقع توقيع تصدير، أو توقيع تجنيس، على المراوحة أحيانا وعلى التضافر أحيانا أخرى، ولا شيء من ذلك إلاّ والجيم يجلجل منه بصوته الجهير ويزمجر عاليا، في توافق وتلاؤم مع الحال الداعية إلى ذلك في المنفرجة كلها، حال الشعور بالظلم الذي سلّطه والي توزر على الناظم لمّا انتزع منه في غيابه ضياعه غصبا وعدوانا، وإذا كان حينئذ شيء من الجمال الشعري في المنفرجة، فهو يعزى إلى ذلك التطابق والانسجام بين الشعور العام للمنظومة بوصفه مفهوما، وبين إيقاع الأصوات المتوازنة بوصفه مسموعا، من حيث كون هذا المسموع المنظم الموقع، يثير المستمع ويحرك نشاطه النفسي، وينبهه إلى ذلك المفهوم الذي يؤم ويؤكد عليه.

كان عفيف الدين التلمساني(- 690هـ)، من الذين احتفلوا بالإيقاع الداخلي الذي يصنعه الاهتمام باجتلاب الوحدات الدالة المصدرة والمجنسة في كثير من قصائده الصوفية،فمن نماذجه في ذلك قصيدته البائية التي بلغت اثني عشر بيتا، والتي نجتزئ منها قوله[51] :

1- لمّا انتهت عيني إلى أحبابها ❁ شاهدت صرف الرّاح عين حبابها

2- أأرى سوى ليلى إذا حكم الجفا ❁ منها عليّ بصدها وصحابها

3- وأكون من عشاقها ويفوتني ❁ أدب يرى لا الحبّ من آدابها

4- لا والذي جعل الضّنا والسّقم جلبا ❁ بي، بها والحسن من جلجابها

5- ولقد شربت بكأسها وبطاسها ❁ ونفيت لمح سرابها بشرابها

6- ونعمت من أكوابها ورأى السّوى ❁ غيري فأصبح قلبه يكوى بها

9- حتّى إذا حدر الصّبّاح نقابه ❁ ورمت مليحة شمسه بنقابها

11- وطلبتها فوجدت أسباب المنى ❁ موصولة بلباس من أسبابها

عندما يتحدث الصوّفي عن المحبوب، فإنه يرمز إليه بمعاني الحب الإنساني وما في حكمه، مثل قوله: ليلى/ الجفا /بصدها/ صحابها (أي تمنعها)/عشاقها/الضنا والسقم/ الحسن/ وضمير الهاء/ الخ، وعندما يتحدث عن ذوق المحبة ذاتها، فإنه يرمز إليها بالمعاني الخمرية وما في حكمها، مثل قوله: أحبابها (أي حوض المحبّة)/ صرف الراح/ حبابها/ شربت بكأسها وبطاسها/ شرابها/ أكوابها/ والشاعر مزج في قصيدته بين الحالين، حال انصهار الأنا في الآخر بحميا المحبّة الإلهية، وحال إزاحة النقاب وزوال السراب عن كنه المحبّة، بشربه منها صرفا دون مزج بشائبة من شوائب الحظوظ البشرية التي قد يكوى بها سواه.

وقد حرّك الشاعر للتعبير عن ذلك الحال، والتنبيه على لطائفه، إيقاعا داخليا تتناغم فيه وتتراسل أعجاز الأبيات مع صدورها تارة، في الأغلب الأعم، كما في البيت الثالث (أدب/ آدابها) والرابع (جلبابي/ جلبابها) والخامس (شربت/ شرابها) والتاسع (نقابه/ نقابها) والحادي عشر (أسباب/ أسبابها)، وتتناغم بالتجنيس تارة أخرى كما في البيت الأول (عيني/ عين) و(آحبابها/ حبابها) والخامس (بكاسها/ بطاسها) و(سرابها/ شرابها) والسادس (أكوابها/ يكوى بها)، فعم التماثل اللفظي والتوازن الصوتي بذلك أغلب أبيات القصيدة وغمرها بإيقاعه الداخلي ونغمه، فأثار بذلك وأشار ونبه على الحمولة الصوفية.

صحيح أن القصد إلى الافتنان باجتلاب متماثلات اللفظ وتصيد متوازنه الصوتي من أجل تكثيف صناعة الإيقاع والنغم في القصيدة، على الصورة السابقة منه، مما يروق وقعه في السمع، ويحسن أثره في النفس، قد يتضارب لفظه مع معناه الذي يقتضيه الوضع في اللغة، ولكن الصحيح أيضا أن في اللغة العربية من بدائل اللفظ ما هو قمين بأن يعوض بعضه بعضا ويتنزل منزلة المترادف، فيقوم بأداء الغرض المطلوب من معين

بديل أغرب، ومعرض مونق أطرف، حتى لكأن لا محيد عنه إلى غيره من المألوف المرسل الذي أصابه ما أصابه من بلى الاستعمال وابتذاله.

ولك أن تقيس ذلك على اختيار الشاعر للفظ (أحبابها) في البيت الأول، بدلا من لفظ (حوضها) أو (خوابيها) مما ألف الشعراء استعماله في الخمريات الصوفية وهم يريدون متصور بحر المحبة الإلهية، فجاء اللفظ المختار متجانسا مع (حبابها) في صورة غريبة إيهامية ومتناغمة مونقة، ولو أنه عدل عن اختياره هذا إلى غيره مما سلف، لكان أخلى بيته من الغرابة والإيهام وإيقاع المجانسة المنبه إلى لطافة معنى ذوق المحبة الإلهية ودقتها في ذلك الموضع من القصيدة، ولكان أخلاه بذلك من جمالية الشعر وفتنته، ومثل ذلك اختياره للفظ (سرابها) في البيت الخامس الذي جاء متجانسا مع (شرابها) تجنيس تصحيف، والذي وقع بذلك من جهة داله، وأفاد زوال سراب مكاشفة الحضرة العلية بالشراب من جهة مدلوله، ولو أنه عدل عن لفظ (سرابها) إلى غيره، وهو لفظ (شرابها) الذي ورد فعلا في بعض النسخ الخطية التي اعتمدها محقق الديوان، فجاء الشطر على هذا النحو (ونفيت لمح شرابها بشرابها) لتبرأ بعض اللفظ من بعضه، ولغاب المقصود بذلك وعمي الاهتداء إليه، وهو ما نراه على كل حال.

قد تصل الصنعة البديعة مداها بواسطة لون أو لونين كالتصدير والجناس أو سواهما، ولكن ذلك الصنيع غالبا ما يقتصر على المقطعات والمجتزءات الشعرية التي لا تزيد عن بضعة أبيات، ينشئها صاحبها أو ينشدها لغيره، تكون صالحة في جلسات السماع أو الترنم بها لقوة وقعها في ترجيع حال من الأحوال الصوفية أو حكمة من حكمه، فمن ذلك مقطعة الشيخ أبي العباس أحمد التجاني (- 1230هـ)، مؤسس الطريقة التجانية في الجزائر، التي يقول فيها[52]:

1- كل من راقب أحواله ۞ كان لدى الخيرات أحوى له

2- كل من لم يرع أعماله ۞ كان عن الإرشاد أعمى له

3- كل من باين أعلاله ۞ كان على الخسران اعلى له

4- كل من باعد أغلاله ۞ كان لرفع القدر اغلى له

5- كل من فارق أوحاله ۞ وأراد الخير أوحى له

حاول الشيخ أن ينظم أبيات المقطعة على وزن بحر المديد: (فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلاتن) مع ما به من رخص، ولكنها لم تستقم له في الأعجاز بالقدر الذي استقامت له في الصدور، فعوض ذلك بإيقاع ألوان من الفنون البديعية القائمة على أساس المماثلات الصوتية، جاء على رأسها الجناس المرفو أو الملفق المستوفى، الذي يتماثل لفظه نطقا ويختلف خطا، والذي عم الأبيات كلها: (أحواله/ أحوى له) و(أعماله/ أعمى له) و(أعلاله/ أعلى له) و(أغلاله/ أغلى له) و(أوحاله/ أوحى له)، وهي الثنائيات المتجانسة مبنى والمتباينة معنى، التي توهم المستمع إليها أن كلمات في صدور الأبيات قد أعيدت عليه هي بذاتها في أعجازها، حتى لكأنها هي حقا من قبيل رد أعجاز الكلام على الصدور سماعا، ولكنها تستحيل بقدرة قادر إلى جناس مستوفى خطا، ما صنع في المقطعة إيقاعا مركزيا مستميزا، يثير وينبه تنبيها موهما لطيفا.

وإذا أضيف إلى ذلك موازنات صوتية أخرى، بعضها قائم على أساس التكرار الصريح للفظ (كل من) على رأس كل صدر، وللفظ (كان) على رأس كل عجز، ما خلا الأخير منها، في صورة الشرط وجوابه، تكرارا متوازنا ومتناغما، وبعضها قائم على أساس التصريع، بوقع روي المصارع الأولى على روي المصارع الأخيرة، كانت حصيلة ذلك كله جوا نغميا غنيا بوقعه، لا يصلح إلا لما أعد له، من ترجيع لأصوات وترنم بها، يستلذ مسموعها وينبه إلى مفهومها من الأوضاع الصوفية التي

لا تتحقق نتائجها من الأحوال إلا بإقامة مقدماتها من المقامات، فتناسب بذلك مسموع الأبيات مع مفهومها تناسبا جماليا، من حيث كون المسموع على ما هو عليه من نظام، ينبه بقوة وقعه إلى ما هو له من مفهوم في شرطه وجزائه.

والحقيقة هي أن النص الشعري لا يكتسب صبغته الإيقاعية الداخلية من لون بديعي واحد أو لونين، مثلما درجنا عليه في منهجنا الذي اقتضاه منطق الدراسة، ولكن ذلك يمتد ويتسع فيشمل ألوانا مختلفة يراوح الشاعر فيما بينها كلما اقتضت الضرورة إليها، وقد ينال الشعر مكانة، كلما جاء الكلام البديع فيه مباعدا ومفاجئا بين الكلام المرسل، لأن الوظيفة التمييزية الإيقاعية في مباني الوحدات الدالة، المفروض فيها ألا تنعقد في أثناء القول الشعري، إلا من أجل مزيد إثارة، وتنبيه إلى معانيها الهامة التي تؤم وتؤكد عليها. وإلا صار ذلك التميز في المباني مجرد حلية وزينة لا طائل من ورائها، ولنا في ذلك أن نتأمل هذا النموذج الشعري المجتزأ من القصيدة الكافية لابن خميس التلمساني (- 708هـ) حيث يقول[53]:

1- تراجع من دنياك ما أنت تارك ✿ وتسألها العتبى وها هي فارك

2- تؤمل بعد الترك رجع ودادها ✿ وشر وداد ما تود الترائك

3- حلالك منها ما حلا لك في الصبا ✿ فأنت على حلوائه متهالك

4- تظاهر بالسلوان عنها تجملا ✿ وقلبك محزون وثغرك ضاحك

5- تنزهت عنها نخوة لا زهادة ✿ وشعر عذاري أسود اللون حالك

كيف أن الشاعر قد حصر قيمة دلالية واحدة في الخمسة أبيات، قوامها معترك تجاذب الذات بين حب الدنيا وملاذها، والزهد فيها طلبا للنجاة، وكيف وقع لها فيها للتنبيه إليها والتوكيد عليها بأكثر من لون بديعي اقتضى تنويعه موقف الشاعر القلق والمتردد بين التوبة من اللذة

والأوبة إليها، فكان لون التجريد أول ما بدأ به. ليبني أبياته عليه، وهو أنه جرد من ذاته ذاتا أخرى، وجعلها مفارقة له عن بعد بضمير الخطاب، حتى يتسنى له مخاطبتها ومعاتبتها بما شاء، بديلا من ضمير التكلم الأناني الذي لا يقبل من الحديث إلا بما هوى وشاء، ثم إن الإخبار عن الغير يكون فيه من الغرابة ما لا يكون منها في الإخبار عن الذات، فإذا ما استوثق المستمع أن الشاعر إنما يخبر عن غرابة موقف الغير، يفاجئه في الشطر الأخير من البيت الخامس بضمير التكلم: (وشعر عذاري..)، ملتفتا به إلى ضمير المتكلم، ومعربا له أن ما كان يجري في الظن والحساب على أنه واقع للغير، إنما وقع في حقيقته للمتكلم، وفي ذلك الالتفات من الآخر إلى الأنا ما فيه من الوقع المعنوي في نفس المستمع.

وكان لون الجناس بإيهامه يصنع الإيقاع في البيت الأول بين: (تارك) و (فارك)، والتصدير يصنعه في البيت الثاني بين (الترك) و(الترائك)، والترديد يصنعه فيه بين (ودادها) و(وداد) و(تود)، والتكرار يصنعه في البيت الثالث بين (حلالك) وما (حلالك) وعلى (حلوائه)، والمقابلة تصنعه صناعة معنوية في البيت الرابع بين: (قلبك محزون/ثغرك ضاحك)، ثم يختم جميع ذلك الأثر الإيقاعي المنبه الذي اقتضاه حال الشاعر المتردد بين غواية الدنيا والتزهد فيها بكناية تصور ذلك الموقف الذي توهم نفسه فيه أنه زاهد فيها، بينما هو في الحقيقة مازال منهمكا في الغي، وذلك في قوله: (وشعر عذاري أسود اللون حالك)، وهكذا فإن جمالية الإيقاع في الأبيات، بما تلونت به بمختلف ألوان البديع، لم يكن مقصودا لذاته فقط، على ما هو عليه من نظام وانتظام، ولكنه انتظم من أجل أن يؤدي وظيفة تعبيرية أيضا، تمثلت فيما له من إثارة وتحريك لنشاط المستمع، وتنبيه إلى المعاني الصوفية التي أمتها تلك الوحدات الدالة الموقعة وتوكيد عليها أكثر من غيرها مما ترسلت وحداته على غير نظام أو تعديل.

ونخلص في هذا المحور من المدارسة، إلى أن فنون البديع التي طالما حكمت عليها البلاغة العربية حكما تعسفيا، متهمة إياها بأنها ليست سوى حلية وزينة في الكلام، إذا زادت فيه عن ميزان الاعتدال انقلبت إلى شيء من المحال، هي في الحقيقة ذات وظيفة إيقاعية داخلية، تقوم بما لا يقوم به الإيقاع الخارجي في الشعر، ولها بذلك من الجماليات، على ما هي عليه من نظام وانتظام في المباني، وعلى ما هي له من وظيفة تنبيهية وتوكيدية للمعاني التي تؤم، ما ليس للكلام المرسل إرسالا على غير هدى من نظام في التماثل والوزن والتقفيه، وما شابه ذلك من تعديل وانتظام.

كما نخلص فيه إلى أن التكرار على إطلاقه، والملفوظ منه على وجه الخصوص، هو المنبع الأساس لكل صورة إيقاعية، بما في ذلك فنون البديع التي ينعقد كثير منها على قيمة التكرار، فعلى الرغم من أنها تختلف في الأسماء بما يميز بعضها عن بعض، كالتكرير والترديد، والاشتقاق والترادف، والسجع والترصيع والتصريع، والتصدير والتجنيس، وغيرها، فإنها في أساس انعقادها وانتظامها تقوم على قاسم مشترك فيما بينها جميعا هو التكرار، التكرار المتماثل بين الوحدات الدالة من جهة مسموعها في الأغلب الأعم، ومن جهة مفهومها أحيانا، ومن جهتيهما أحيانا أخرى.

ثانيا- في إيقاع الوحدات الدالة الملحوظة وجماليتها:

1- في وحدات المقامات والأحوال

2- في وحدات المعجزات والكرامات

3- في وحدات المراتب الصوفية

4- في الوحدات المكانية

ثانيا- في إيقاع الوحدات الدالة الملحوظة وجماليتها:

يظل التكرار والترجيع قاعدة ثابتة لصور الإيقاع المختلفة، وهو وإن كان كذلك في ذلك، فإنه يتظاهر في أشكال مختلفة، حصرها بعض الباحثين[54] في قسمين أساسين هما: (التكرار الملفوظ والتكرار الملحوظ)، فالملفوظ منهما هو تكرار وترجع لكلمات بعينها في مواطن بأعيانها من القول، وهو مثل ما مضى، والملحوظ منهما هو تكرار وترجيع لكلمات مترادفة أو متشابهة، ترجع في أساسها إلى حقل دلالي مشترك، مثل تكرار أسماء الأعلام والمواضع وما تنزل منزلتهما، وقس على ذلك ما استبدت به القصيدة الصوفية من تكرار ملحوظ لأسماء الأنبياء والربوع المقدسة، وأسماء الأولياء والكرامات، ومقامات التصوف وأحواله، وأوصاف النسيب والخمر، وغيرها مما يظهر في شكل مجاميع لفظية، قد تكون متباينة في المباني، ولكنها متآلفة في المعاني متشاكلة، يجمع فيما بينها حقل دلالي واحد يتكرر في مباني مختلفة تكرارا ملحوظا، كما هو الحال في تكرار الفصول الأربعة، وتعاقب الليل والنهار، فإن في ذلك من الوقع في النفس ما لا تسمعه الأذن.

وإذا كان التكرار الملفوظ، يوقع بما توازن وتماثل من مبناه، فينبه إلى معناه الذي يؤم ويؤكد عليه، فإن التكرار الملحوظ يوقع بما تماثل وتعاقب من معجمه، فينبه إلى حقله الذي يؤم ويؤكد عليه، من أجل إثارة النشاط النفسي للمستمع في مواضع ذلك التكرار أكثر من غيرها من المواضع التي خلت منه أو ترسل فيها الكلام، ومن أجل تحريك ما يستتبع تلك الإثارة من استجابة وجدانية، ومعنى ذلك أن جمالية الإيقاع ليس فيما هو عليه من نظام تكراري، ملفوظا كان أو ملحوظا فقط، ولكن فيما هو له من وظيفة تنبيهية وتوكيدية تثير النشاط النفسي وتحرك الاستجابة أيضا، بمعنى أن جمال الشيء لا يتوقف فيما هو عليه

في ذاته من نظام وانسجام، ولكنه يمتد إلى ما هو له من وظيفة، ما تعدل وتناسق إلا من أجلها.

يقول بعض الباحثين: إن الإيقاع "ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها، وإن نسبناه إليها، وإنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي"[55]، ولكنا نقول معه: إن الإيقاع الذي في طبيعة الأصوات أو الكلمات والصور والمظاهر التكرارية، ليس إلا نوعا من أنواع الإثارة، وأن إيقاع النشاط النفسي ليس إلا نوعا من أنواع الاستجابة، وهو الأنسب، في نظرنا، في التعبير عن العلاقة المتفاعلة بين الإثارة بوصفها عنصرا يعمل عمله في الحس، والاستجابة بوصفها عنصرا يتحرك من الوجدان، بمعنى أن الإيقاع الحقيقي الحي هو في القدرة على تحريك الوجدان وتفعيل الاستجابة من أجل التغيير، بما يوائم ذلك من الأنظمة التي انتظمت من أجلها أولها، وبذلك فلا تستقيم جمالية الإيقاع وتكتمل إلا بما سبق أن رددناه كثيرا، من أن له وظيفة تنبيهية، تثير الحس، بما هو عليه مبناه من نظام ووقع، إلى معناه الذي يؤم، من أجل تحريك الاستجابة والتغيير وفق مطلب ذلك المعنى المأموم.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن القصائد الصوفية التي ندارسها، قد وقعت وأثارت المشاعر بنظام التكرار الملحوظ، وتمثل ذلك فيما قصد الشعراء فيه إلى تحريك معجم الألفاظ الدالة على حقل المقامات والأحوال، وفيما قصدوا فيه إلى تحريك معجم الألفاظ الدالة على معجزات الأنبياء، وكرامات الأولياء، وفيما قصدوا فيه إلى تحريك معجم الألفاظ الدالة على حقل الحكومة الباطنية من ألقاب فيها ومراتب، وفيما قصدوا فيه إلى تحريك معجم الألفاظ الدالة على حقل أسماء المواضع بعامة، وبخاصة منها المواضع المقدسة المرتبطة بالوجدان العربي والإسلامي، وغيرها، وذلك فضلا عما يقع في هذه المعاجم

والحقول الدلالية، مما سنقف على نماذج منها، من تكرار ملفوظ مما مضى القيل فيه، وكل أولئك المعاجم من التكرار الملحوظ، تعد في القصائد المتواجدة بها، من أظهر عناصر الإثارة الإيقاعية فيها، لما تتميز به بعضها من غرابة، وتنذر به من تحد وخرق للعادة، مما لم تألفه القصيدة العربية من قبل.

في وحدات المقامات والأحوال:

تعرف المقامات على أنها مجموع العبادات الشرعية، والمجاهدات النفسية التي يشغل الصوفي بها نفسه، وينقطع بها إلى الله عز وجل، وذلك مثل الزهد والتوبة والتوكل والصبر والمحبة وغيرها، وتعرف الأحوال على أنها مجموع المكاشفات وما في حكمها مثل المحاضرة والمكاشفة والمشاهدة وغيرها، والفرق بينهما هو أن المقامات مكاسب، تحصل بإرادة الصوفي ومخالفته للنفس الأمارة، وأن الأحوال مواهب، تحصل بمن من الحق ومواهبه، وهما متلازمان كالعملة الواحدة ذات وجهين، فمقام الفرق الأول مثلا يوجب حال الغياب عن الحضرة العلية، وبالتالي يوجب حال القبض والحزن، ومقام الجمع يوجب حال الغيبة عما سوى الحضرة، ومقام جمع الجمع يوجب حال فناء الفناء أو غيب الغيب، ومقام الاستغراق في المحبة يوجب حال الدهش والسكر، ومقام الفرق الثاني يوجب حال الصحو، وفرق الفرق منه يوجب حال صحو الصحو وهكذا، "فالأحوال مواهب والمقامات مكاسب، والأحوال تأتي من عين الجود، والمقامات تحصل ببذل المجهود"[56]، ولنا في ذلك تائية الشيخ أحمد التجاني التي يقول فيها[57]:

1- ألا ليت شعري هل أفوز بسكرة ۞ من الحب، تحيي منك كل رميمة
2- وهل لذرى الإحسان ترقى عوالمي ۞ وهل تتجلى الذات فيها لفكرتي
3- وهل لي بغيب الغيب بالله غيبة ۞ تغيب كلي عن جميع الخليقة
4- وهل نفحات القرب فضلا تعمني ۞ وقد هدمت مني رسوم الطبيعة
5- وهل جذبات بالتجلي تؤمني ۞ فتسلبني عن كل كلي وجملتي
6- وهل واردات الوصل منها تزف لي ۞ لكي أرتقي العلياء من كل رتبة
7- وهل أردن بحر الشهود فيشتفي ۞ غليلي بغوص فيه في كل لمحة

وقد بلغت القصيدة أربعة عشر بيتا على هذا النحو، حرك الشيخ فيها جميعا التكرار الملحوظ لمتشابه اللفظ الصوفي الدال على حقلي المقامات والأحوال، وما ينجر عنها من تغير في الذات الصوفية وتحول من عامي إلى خاصي، ومن عارف بشواهد الحس، إلى عارف بشاهد النفس، وقد تمثل ذلك التكرار في قوله: (سكرة – الحب – الإحسان – ترقى – تتجلى – الذات – فكرتي – بغيب الغيب – غيبة – تغيب كلي – نفحات القرب – حذبات الوصل – ارتقي – أردن بحر الشهود)، وهو التكرار المتعاقب الذي وقع في القصيدة بمتماثل معجمه ومتشاكله، فنبه بذلك إلى حقله الصوفي الذي يؤم وأكد عليه، وأثار بذلك النشاط النفسي للمستمع وحرك وجدانه، تحريكا لا يلوي إلا على توقيع مقام على مقام، أو حال على حال، حتى لكأن ليس في القصيدة من الكلام المرسل شيء يخرج عن نطاقهما وهيمنتهما وطغيانهما عليه.

وفضلا عن ذلك فقد حرك الشيخ التكرار الملفوظ، تارة بعموم اللغة، وتمثل ذلك واضحا في تكرير أداة الاستفهام (هل) المختصة بالتساؤل عن النسبة الإيجابية التي يكون الجواب معها بنعم أو لا، وقد قيل في مصدر القصيدة: نعم إن الشيخ حقق ذلك وزيادة؛ وتارة أخرى بخصوص لفظها، وتمثل ذلك واضحا في تكرير لفظ الغيبة: (بغيب الغيب

بالله غيبة)، وتكرير ما في حكم ذلك بلفظ الكل: (كلي) و(عن كل كلي وجملتي)، وغير ذلك من التكرار الملفوظالذي وقع بدوره بما تماثل وتوازن من مبناه، فنبه إلى معناه الذي أم وأكد عليه، فأثار بذلك نشاط المستمع النفسي وحرك وجدانه في تلك المواضع من التكرار أكثر من غيرها التي ترسل فيها الكلام، فتضافر بذلك إيقاع الملحوظ مع إيقاع الملفوظ، واغتنت القصيدة بنغمها، فأوقعت المستمع في جذباتهما وأسرهما، وخصوصا إذا كان من نوع المستمع الذي يجئ هذا النوع من الشعر من حسن فهمه وإدراكه.

ولنا في ذلك أيضا، رائية الشيخ سعيد المنداسي التي نجتزئ منها آخر قوله فيها[58]:

36- إن للحب في الدجى قوم فتك ✿ هجروا النوم واستباحوا العقارا

37- فمن الرشد للفتى أن تراءى ✿ لمعان الكؤوس يبدي وقارا

38- در* كؤوس المدام إنك ميت ✿ واحذر القوم إن للعذل جارا

39- فنفوس الكرام تدنو لشرب ✿ ونفوس اللئام تبدو نفارا

40- حسن الظن إن رأيت المعالي ✿ نشرت بمغاني قوم حيارا

41- إنما نعمة من الله أبدت ✿ واستنارت بها القلوب جهارا

مما لا شك فيه، هو أن مقام المحبة أعز مقام عند الصوفية، فلا يحرك الصوفي في سلوكه مقاما ما كالزهد والترك والمكابدة والتوبة والصبر والتوكل وما سواها إلا حبا في المحبوب وطاعة، ولذلك قالوا: (إن المحب للمحب مطيع)[59]، ولذلك أيضا نسبوا شعرهم إلى المحبة، فسموه: (شعر الحب الإلهي)، كما أنها بوابة للأحوال، فلا فتح ولا من ولا إحسان ولا قرب ولا ذوق ولا شرب ولا سكر ولا شطح بمعرفة قلبية، ولا ما شابه ذلك، إلا بفناء المحب حبا في المحبوب، ولذلك قال الحسين النوري عندما سئل عن المحبة: هي (هتك الأستار وكشف الأسرار)[60].

وإذا كان ذلك هو كذلك، فلا غرو من أن يحرك المنداسي مقام المحبة في بداية أبياته: (إن للحب)، ويجعل منها منطلقا لكل المقامات والأحوال المتعاقبة في جميع الأبيات، فلا شيء فيها تم دونها، فقال: (إن للحب): (قوم فتك) أي حال هتك حجاب الحس عن المحبوب، و(هجروا النوم) أي مقام المجاهدة والمكابدة، و(واستباحوا العقار) أي مقام الترك والزهد في الدنيا، و(لمعان الكؤوس) أي حال جذبات التجليات النوارنية، و(أدر كؤوس المدام) أي حال التجليات، و(إنك ميت) أي حال زوال الحس والغيبة عما سوى المشهود، و(احذر القوم) كناية عن أحوال الشطح، و(الكرام) كناية عن الواصلين، و(اللئام) كناية عن العاطلين، و(نفارا) كناية عن استنكار شطحات الصوفية، و(المعالي) معرفة التوحيد، و(قوم حيارى) كناية عن حيرة شهوده الذي لا يحمله علم ولا تطيقه إشارة، و(نعمة أبدت) أي فتح من الله استنارت به قلوب محبيه، وهكذا فما من مقام أو حال ورد في هذه الأبيات الستة إلا وهو من ثمرات المحبة الإلهية.

وعلى ذلك فإن الإيقاع الداخلي في الأبيات، أثاره التكرار الملحوظ لمتشابه اللفظ الصوفي الدال على حقلين متلازمين هما المقامات والأحوال، فلا بيت ولا شطر منها إلا وهو ينبض بوقع مقام أو حال، ويتراسل دلاليا مع صنوه تراسلا متماثلا نابعا من حقل واحد، وعلى ذلك أيضا، فإن عنصر الإثارة الإيقاعي، بواسطة التكرار الملحوظ الذي يظهر في خفاء، لا يتحقق في أذهاننا فيحرك نفوسنا، إلا إذا أتينا الناطق من حسن فهمنا وإدراكنا لأبعاد ما وظفه من لفظ متشاكل في دلالته، ذلك لأن الناطق أتانا من حسن نظمه الإيحائي لا المباشر، مثلما سبق أن حاولنا فك إشاراته في الفقرة الآنفة.

وفضلا عن ذلك، فإن عنصر الإثارة الإيقاعي قد تمثل أيضا، فيما يمكن أن نسميه: (إيهام الشاعر ولعبه على عواطف المتلقي) لإثارته وتحريك استجابته، وذلك عندما أتاه من جهة قلب الحقائق وخرق العادة والمألوف، إذ كيف يعقل الجمع بين (رشد الفتى ولمعان الكؤوس)، إذا أخذنا شعره على ظاهره؟ وكيف يستقيم قوله: (نفوس الكرام تدنو لشرب) و(نفوس اللئام تبدو نفارا) !؟ ففي العادة والمألوف والمعتقد جميعا هو أن يستقيم قوله عند عكسه، أي عند تبادل الموقع بين اللفظين المتطابقين: (الكرام واللئام)، ولكن ما جاء به الشاعر من (إطناب احتراس) في البيتين الأخيرين، كقرينة مانعة من إرادة المعنى الظاهري لما سبق، ما يدعو إلى العدول عنه إلى باطنه، وما ينبه المتلقي إلى أن ذلك التعبير مستقيم لا تضارب فيه، إذا جاءه – من حسن فهمه وإدراكه واعتقاده أيضا، وذلك هو شرط تحريك الاستجابة أو ما يسمى (إيقاع النشاط النفسي) كذلك، وذلك لأن الشاعر الذي تحايل فنيا في تقديم عناصر الإثارة، على الوجه الذي حاولنا إدراكه وفهمه، لا تتحقق منه مزية ما قصد إليه من التواصل المثير، ثم التجاوب والانفعال به معه، إذا أتيناه من سوء تقديرنا وفهمنا، فيكون الناطق بذلك كمن يضرب على حديد بارد أو يوقع على طبل مقعور.

2- في وحدات المعجزات والكرامات:

المعجزات والكرامات هي ظهور أمر خارق للعادة والمألوف، ولكن المعجزات للأنبياء والكرامات للأولياء، والمعجزات مقرونة بدعوى النبوة، قصد إظهار صدق من ادعى أنه رسول من الله، والكرامات غير مقرونة بذلك[60]، وتختلفان من حيث الدرجة والمرتبة في الخرق، فأول خطوة للأنبياء في المعجزات، هي آخر خطوة للأولياء في الكرامات، وهي في حقيقتها فعل رباني يظهره على أيدي خلقه.

وقد درجت القصيدة الصوفية عموما، والمدائح النبوية خصوصا، على توظيف المعجزات وأسماء الأنبياء أحيانا، وتوظيف الكرامات وأسماء الأولياء أحيانا أخرى، فيتظاهر ما تكرر منها تكرارا ملحوظا، ويتضافر ترديده، ليشكل في أحيزة القصيدة، عنصرا من عناصر الإثارة الإيقاعية المتغيرة فيها من حين إلى آخر، فمن ذلك قصيدة أبي مدين شعيب التلمساني الحائية التي يقول فيها[61]:

6- قم يا نديمي إلى المدامة واسقنا ✿ خمرا تنير بشربها الأرواح

7- أو ما ترى الساقي القديم يديرها ✿ فكأنها في كأسها المصباح

8- هي أسكرت في الخلد آدم مرة ✿ فكسته منها حلة ووشاح

9- وكذاك نوح في السفينة أسكرت ✿ وله بذاك تأنان ونواح

10- وبشربها أضحى الخليل منادما ✿ فعهودها عند الإله صحاح

11- لما دنا موسى إلى تسماعها ✿ ألقى عصاه وكسرت ألواح

12- وكذا ابن مريم في هواها هائم ✿ متولع بشرابها سياح

13- ومحمد فخر العلى شرف الهدى ✿ اختاره لشرابها الفتاح

يحرك أبو مدين شعيب التلمساني في أبياته، تكرارين متلازمين متفاعلين، أحدهما هو (المدامة) وما في حكمها، وتردداتها في الضمائر، وقد رمز بها إلى التجليات النورانية الإلهية، بوصفها فاعلا، وآخرهما هو (أسماء الأنبياء) عليهم السلام، من آدم إلى محمد الخاتم (ص)، بوصفهم مجلى أو قابلا، وأما أثر التجلي الذي هو النبوة وما في حكمها من المعجزات، فقد ظهر على المجالي والقوابل بقدر، بحسب نقائها من الحظوظ البشرية وصفائها، فآدم لم يصب نصيبه من التجليات، إلا مرة واحدة في عالم الخلد قبل الهبوط، ونوح ذاق منها رشفا في السفينة يوم الطوفان، فظل يئن لها وينوح عليها، وإبراهيم الخليل عب منها حتى صار منادما، وموسى أصابه الصعق لما دنا إلى تسماعها في

الجبل، وعيسى بن مريم ما انفك متولعا بشرابها هائما في هواها سياحا، غير أن الذي اصطفاه العلى لشرابها، وكشف له الغطاء عنها كاملا، كان ذلك الرجل الكامل في صفاء مجلاه، محمد صلى الله عليه وسلم، ولذلك فلا نبي بعده أو رسول.

ولا غرو حينئذ في أن الإيقاع الداخلي في الأبيات، قد حركه التكرار الملحوظ لمتواتر أسماء الأنبياء المتوارد على الأسماع كل حين، والتي وإن اختلفت في مبانيها، فقد اتفقت في معانيها وتشابهت في وظيفتها التي تتبع كلها من حقل واحد هو حقل النبوة، فما من اسم منها يذكر ويسمع إلا وهو مشفوع بها مقرون، ولو ذكر معها اسم على خلافها وخارج حقلها، لاستنكر من بينها ومجته الأسماع، لحشره في غير جنسه، وتفريده مع غير سربه، كما حركه التكرار الملازم لتلك الأسماء، والذي هو التجليات الإلهية، المعبر عنها بالمدامة، والتي تظاهرت تظاهرا ملحوظا تارة في المعجم الخمري وما في حكمه، وتظاهرا ملفوظا تارة أخرى فيما عاد عليها من ضمائر في جميع الأبيات، فتضافر بذلك التكرار الملحوظ مع التكرار الملفوظ، فكانا منبعا للإيقاع في القصيدة ونبضها.

وإذا كان إيقاع التكرار الملحوظ، في القصيدة السابقة، قد تظاهر بأسماء الأنبياء، وفي بعض التدرج على القدرة في الثبات بإزاء التجليات، أكثر مما تظاهر في خفوت المعجزات، فإن عبد الله المنداسي التلمساني قد قصد في قصيدته اللامية، إلى الجمع بين أسماء بعض الأنبياء ومعجزاتهم، حيث يقول[62]:

82- صفوة الرحمن نوح المنتقى ✿ من بوحي الله في الفلك انتقل

83- إن طغى الماء على الفلك استوى ✿ بقليل القوت والأهل اعتزل

84- وخليل الله إبراهيم من ✿ بقميص العز في النار رفل

85- حين ألقاه ابن كنعان بها ۞ جعلت بردا له منها الظلل

86- وكليم الله موسى المجتبى ۞ من له الحق تجلى في الجبل

87- صار دكا خشية من ربه ۞ وابن عمران من الروع انجدل

88- ثم روح الله عيسى من له ۞ آية النطق لدى المهد فصل

89- رد كيد القوم إذ هموا به ۞ ولأمر الله في الأمر امتثل

90- قد رأى من ربه ما لا رأى ۞ قبله طرف نبي مرتسل

91- ليلة المعراج إذ قال له ۞ ربه سلني حبيبي تبتجل

خصص المنداسي بيتين لكل نبي أو رسول مع ماله من معجزة: نوح وآيته الفلك، وإبراهيم الخليل وآيته النار التي صارت بردا وسلاما عليه، وموسى وآيته تجلي الله له في الجبل وتكليمه، وعيسى وآيته النطق في المهد صبيا، ومحمد (ص) وآيته الإسراء والمعراج، والشاعر بذلك قد حرك التكرار الملحوظ، في أبياته العشرة، بترديد أسماء الأنبياء، مشفوعة بترديد معجزاتهم، ترديدا متعاقبا، فترديد الأسماء يجمع بينها علاقة النبوة، وترديد خوارقهم يجمع بينها علاقة المعجزة، والقصيدة بذلك تنبض في ترديدها بنبض تصريف القدرة الخارقة للمطلق على يد المقيد، أي: الأنبياء ، ترديدا متلازما؛ ذلك لأن تحقق المعجزات لا يتم إلا بصفاء المجالي ونقاء القوابل، وصفاء المجالي ونقاؤها لا معنى له بدون معجزات، تجسد الكمال في الرجال وتؤيده في عالم الخلق والواقع.

وبناء على ذلك، فإن عنصر الإثارة الإيقاعي، وما يتبعه من انبهار واندهاش، مبني في النهاية على ذلك الترديد المتلازم ترديدا متماثلا ملحوظا في ظاهره، وفي باطنه هو تكرير لفاعلية الكمال المطلق في الخلق، عندما يتم تصريفه على صفوة المجالي التي تغيرت أفعالها وصفاتها من نقص إلى كمال، تكرير برهان، لأكثر من برهان، لتحريك النشاط النفسي وإيقاظ الاستجابة أو الإيقاع الداخلي للذات المتفاعل مع

إيقاع القصيدة، وذلك إذا أتى السامع الناطق من جهة الإيمان الراسخ بالمعتقد الديني الذي أتاه الناطق بنبضه من جهته، ولم يأته من جهة فهمه وإدراكه فحسب.

وأما القصائد التي استقام لأصحابها الجمع فيها بين الوحدات الدالة على الكرامات، وتوظيفها كعنصر متماثل، من عناصر التكرار الملحوظ الذي يحرك فيها جانب الإثارة الإيقاعية فكثير، منها: ياقوتة سيد الشيخ[63]، وسينية محمد بن علي أبهلول المجاجي[64]، ورائية الحسين الورثلاني[65]، وميمية محمد بن أحمد الشريف الجزائري[66] التي نتخذ منها نموذجا، حيث يقول في وليه الشيخ عبد الرحمن الثعالبي دفين مدينة الجزائر:

71- وأنت الذي أعطيت خير كرامة ✿ من الله إذ سماك قطب الأنام

72- وأنت الذي من أم قبرك هدمت ✿ له سيئات مع بلوغ مرام

73- وأنت الذي حور الجنان تأهبت ✿ لوصلك واشتاقت له بغرام

74- وأنت الذي توجت تاج البهابحـ ✿ ضرة المصطفى شغفته بغرام

75- وأنت الذي ترجى لكل عظيمة ✿ وأنت الذي تسطو لكل مضام

76- وأنت الذي إذا جار الزمان بنكبة ✿ جدير بنصر حافظ لذمام

77- وأنت الذي ينجو العليق بذيله ✿ ويروى كؤوس الوصل بعد أوام

78- أمولاي إني قد عرفت بحبكم ✿ وحاشاكم أن تسلموني لرام

يذكرنا نبض هذه القصيدة، بمقالة رواها ابن قتيبة، في دأب قصيدة المديح التقليدية، بابتدائها بالطلل والغزل قبل الدخول في الغرض، جاء فيها: (قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها (...) ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وال

الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس لائط بالقلوب (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق...)[67]، وهي المقالة التي تفسر تلك المقدمة في إطار نظرية الإثارة والاستجابة، أو الفعل الشرطي وجزائه.

وقصيدة ابن الشريف الجزائري ليست بدعا من ذلك، حتى وإن اختلفت عناصر الإثارة وتعددت، واختلف معها مطلب الاستجابة والوفاء بالحقوق، فقد أطنب الشاعر في ترجيع عنصر الإثارة قبل أن يعقب بإيجاب الحقوق في البيت الأخير، وقد تمثل عنصر الإثارة بداية، في التكرار الملفوظ لمركب (وأنت الذي)، مما كنا تعرضنا له سابقا في موضعه، كما تمثل عنصر الإثارة الإيقاعي الملحوظ في تعاقب الألفاظ وترديد الجمل التي ترتبط فيما بينها بعلاقة واحدة تسمى (الكرامات)، والتي هي خصوصية للأولياء، وفق عرف الصوفية، وهي ما يمكن أن نطلق عليها، أفعال خرق العادة والمألوف على يد الولي الثعالبي، لقيامه في نظر الشاعر بالحق في الخلق، لقدرته بذلك على قلب الحال مما هو عليه إلى حال آخر، بمعنى أنه يملك قدرة تغيير ما هو كائن إلى الممكن أو ما ينبغي أن يكون، وذلك على كل حال هو معتقد الشاعر في وليه.

ولكن الاستجابة، لعنصر الإثارة الإيقاعي الملحوظ، الذي حركه الشاعر من تتابع الكرامات وترديدها، قد لا تتحقق في وجدان العموم، إلا إذا أتى السامع الناطق من جهة اعتقاده في الأولياء وكراماتهم، ولا يكفي في ذلك آن يأتيه من جهة فهمه وإدراكه فقط، ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن الشاعر لو كان يعيش في بيئة مختلفة عن البيئة العثمانية في الجزائر التي تشبعت بثقافة الأولياء والكرامات، لما كان قد وقع اختياره على توظيف ذلك العنصر، المناطة أسبابه

بالغيب، ليثير الحس بنبضه ووقعه، وينتظر من ورائه رد الفعل أو تحريك الوجدان واستجابته.

ومع ذلك فلا نستطيع أن ننفي اليوم، وبعد قرون، وجود أصحاب الاعتقاد في الأولياء وكراماتهم، كما كان الحال عليه في عصر الشاعر، ومن ثمة فلا نستطيع أن ننفي وجود من يرد الفعل الانفعالي، ويستجيب لعنصر الإثارة الإيقاعي ذلك، فيتجاوب معه، ويتفاعل له، ويتواجد على إيقاعه، كما كان يتواجد الصوفية لذلك تواجد (سماع)، وليس التواجد إلا إيقاعا لنشاط الوجدان واهتباله بوارد يرد عليه، أو سماع يثيره ويحرك نشاطه النفسي ويهزه، وعلى ذلك فحسبنا أن نشير إلى أن الشاعر قد حرك التكرار الملحوظ لمتواتر الكرامات، مع التكرار الملفوظ، بوصفهما منبعا لإيقاع القصيدة ونبضها، أما إدراك السامع لذلك وفق فهمه واعتقاده وتواجده معه من عدمه، فذلك حسبه.

3- في وحدات المراتب الصوفية:

مراتب الصوفية وألقابهم، هي عبارة عن الدرجات المتفاوتة التي يمكن لكل سالك أن يحققها في مدارج المحبة الإلهية، وقد جعلت منهم درجات إخلاصهم في محبتهم للحق تعالى وتفانيهم في ذلك، مراتب لهم يعلو بعضها فوق بعض، فمنهم: السالك المبتدئ، ومنهم المجذوب بجذبات فنائه في المحبة إلى الحق، ومنهم في ذلك: النقباء والنجباء والأبدال والعمداء والأقطاب، وقد يصير القطب غوثا، إذا استغاث به المريدون، وهم وإن تفاوتت مراتبهم وفق مواهبهم، يسمون جميعا رجال الله وأولياءه[68]، وهم في نظر الصوفية عموما، بمثابة الحكومة الباطنية للحق تعالى، يصرف على أيديهم خوارق الأفعال، فتظهر بمظهر الكرامة للأولياء[69].

وإذا كان في ذلك ما فيه، فإن اعتقاد بعض الشعراء الصوفية بذلك، دفعهم إلى تحريك نبض قصائدهم ووقعها، في مواضع منها، بما تكرر تكرارا ملحوظا من تلك الألقاب الصوفية والمراتب، بوصفها وحدات متماثلة في الدلالة، لا يعود اللقب منها كل حين ويتردد، إلا لينبه على مفهوم كلي واحد، هو ما يدعى بالحكومة الباطنية، فكان من بينهم: محمد بن أحمد الشريف الجزائري في بعض ميميته[70]، والحسين الورثلاني في بعض رائيته[71]، ومحمد بن علي المجاجي في بعض سينيته[72]، ولكن التكرار الملحوظ لمراتب الصوفية لم يكتمل في قصائدهم، مثلما اكتمل في ياقوتة سيد الشيخ، التي جاء فيها متواترا في حيز منها، والتي نتخذ منها نموذجا[73]:

115- فأولها ولي ثم نقيبها ✿ نجيب، كذا الأبدال فاقوا برتبة

116- عمادهم الأخيار أوتادهم حبو ✿ بخاصية المولى هم أهل الخصاصة

117- وغوث استغاث ثم جرس علومها ✿ وقطب له أعلى مقام الولاية

118- فشيخ الشيوخ، ذاك شيخ زماننا ✿ إليه انتهت فنون هذا الطريقة

119- فمن شيخنا عن شيخه عن شيوخه ✿ تسلسلت الأشياخ أهل العناية

120- كذا نسبة الأبرار وصفوة الملا ✿ لها شرف ينمى لعز ورفعة

121- فمن قدوة علا إلى نخبة سما ✿ ومن صفوة رقا لأسما الخلاصة

122- وتكلم من بحر النبوءة انشئت ✿ ومنه استمدت الفحول الدراية

وهكذا فإن تحريك رتب الصوفية وترديد ألقابهم، في هذه الأبيات من الياقوتة، يمثل بتكراره الملحوظ، عنصرا من عناصر الإثارة الإيقاعية، في هذا الحيز من القصيدة، وذلك فضلا عما تكرر منها تكرارا ملفوظا في البيتين (118- 119)، وإذا أمعنا النظر في تعاقب هذه الرتب والألقاب، ألفيناها ترجع في عمومها إلى حقل دلالي واحد، هو المراتب، أو فلنقل هو ما يسمى (الحكومة الباطنية)، والتي نبعت، في

منظور الشيخ، من منبع واحد، هو (بحر النبوة) الذي هو كذلك (الحقيقة المحمدية) التي لم تزل في الأزل، استمد منها محمد صلى الله عليه وسلم نور النبوة، واستمد منها صحابته نور الولاية، واستمد منها الصوفية نور المشيخة، خلفا عن سلف، فيما يعرف بسلسلة الطريقة[74]، تبدأ حقيقتها منها وتنتهي بالعنعنة إلى الأشياخ أو أهل الطريقة، منهم سيد الشيخ الذي انتهت إليه في وقته، والذي صرح جهارا أنه بلغ مقام المكاشفة والمحادثة، في تجربته الصوفية، ومن عليه فيها بلواء الولاية، فقال:

39- بذلت له نفسي بجد وقال لي ۞ رويدك ! خذ مقام عز ورفعة

40- ففاض علي جوده متواترا ۞ ومن وولاني لواء الولاية

وهي التجربة التي قابلها مشايخ الطرق الصوفية – يومئذ – بمعارضة عريضة على العموم، وما جاء فيها من تصريح للمكاشفة والمحادثة والتولية على وجه الخصوص، قادها تلميذه وصهره الشيخ أحمد بن القاضي أبو محلي صاحب زاية ببني عباس بالساورة، ثم توسعت الحملة عليه إلى مشايخ آخرين في غرب البلاد وشرقها[75]، وذلك لقوة عنصر الإثارة الإيقاعي الذي حركه الشيخ مرتبطا بما هو له من معاني تسامي الذات الصوفية في الياقوتة كلها، فكان لذلك رد الفعل، أو عنصر الاستجابة الداخلي لدى المتلقي قويا أيضا، بل عنيفا أحيانا بدعوى أن سيد الشيخ حرك وقعا صوفيا صاعقا، لا يجري مجرى ما تشتهيه سفن المشايخ على عهده وعهدهم.

4- في الوحدات المكانية:

ومما يشمله التكرار الملحوظ، في القصيدة الصوفية، هو تحريك الوحدات الدالة على المكان، على طريقة الطلل في القصيدة العربية التقليدية، فيتظاهر ما تواتر منه وتردد في حيز معلوم من القصيدة أو في

جلها، تظاهرا متماثلا ومتضافرا، ليشكل فيها عنصرا لافتا، يقوم بأداء وظيفة تمييزية على ما هو عليه مي نظام ترجيعي وتعاقبي للوحدات المكانية، تعاقبا ملحوظا ينتج الإيقاع والتناغم فيما بينها، وبأداء وظيفة تعبيرية على ما هو له ذلك الإيقاع من إثارة للمستمع، وتنبيه إلى معاني وحداته المشوقة الحانة إلى التواصل الروحي وتوكيد عليها، ولنا في ذلك كثير من النماذج، منها قول عفيف الدين التلمساني في واحدة من مقطعاته[76]:

1- تذكرت من رامة موردا ۞ إلى مائه العذب أشكو الصدى
2- منازل قد نزلتها سعاد ۞ وإلا فما الطيب فيها سدى
3- لثمت ثرى أرضها بالجفون ۞ ومن شغف خلتها إثمدا
4- وصورها الوجد لي كعبة ۞ فألزمني الوجد أن أسجدا
5- أقبل بيض أحجارها ۞ كتقبيلي الحجر الأسودا

المقطعة لا تزيد عن الخمسة أبيات، حرك الشاعر فيها وحدة المكان (رامة) وما في حكمها مثل: (موردا) و(مائه) و(منازل) و(ثرى أرضها) و(الهاء في صورها) و(أحجارها) البيض المشبهة (بحجر) الكعبة الأسود، تحريكا متعاقبا شمل المقطعة كلها، فقام ذلك المكان وما في حكمه وشبهه، بالهيمنة المطلقة على باقي وحدات المقطعة، ليؤدي وظيفة تمييزية إيقاعية، على ما هي عليه تلك الوحدات من انتظام ونظام تعاقبي وترجيعي لنحو ثماني مرات مع شبهه، وليؤدي وظيفة تعبيرية، على ما هو له ذلك الوقع بالمكان من إثارة للمستمع، وتحريك لنشاطه النفسي، وتنبيه إلى الدلالة التي يؤمها المكان، وهي الدلالة التي تتسع إلى الاغتراب والشوق والحنين إلى التواصل الروحي مع الآخر المشار إليه (بسعاد).

وقد يتعالى نبض المقطعه بالمكان، ويزداد وقعه جمالا، عندما يحرك وجدان المستمع تحريكا واقعيا أو ممكنا، فيستقيم له، وعندما يحركه تحريكا وجوديا في سياق الأجواء الصوفية، فيستقيم له أيضا استقامة متطابقة، من حيث كون الحب الحسي الذي يغمر المقطعة، ليس إلا معادلا موضوعيا للحب الروحي ورمزا إليه، وكون مكان (رامة) المعلوم، المتلذذ بترديده، ليس إلا معادلا موضوعيا لعالم الأظلة المغيوب، حيث كانت الذات في الأعيان، قبل الذر في عالم الأبدان ورمزا إليه، وكون المحبوب (سعاد)، ليس إلا معادلا موضوعيا للذات العلية ورمزا إليها، وذلك كله عالم غيبي تذكرته الذات الصوفية، وتذكرت فيه تجلي الذات العلية بجمالها وجلالها، فانبهرت بالجمال وانصهرت فيه بالجلال، المعبر عنه في المقطعة (بالمورد) فانقدحت محبة المعرفة الأولى في روع الذات بلا علة يوم ذاك التجلي المشهود، المعبر عنه في المقطعة: (لثمت ثرى أرضها بالجفون)، وبعد الذر في عالم الأبدان، ظلت الذات في شوق وحنين وأنين (تشكو الصدى) إلى (ماء) ذاك (المورد) العذب الذي لا ينطفئ غلواه، حتى ولو كان الشبيه الذي يعادله هو (الحجر الأسود).

وبذلك فقد اشتملت المقطعة- على قلة أبياتها – على الدورة الصوفية بتمامها، وملخصها هو أنها: (محبة بين معرفتين)، أي إن الصوفية: عرفوا الحق بأحبوه في عالم الأرواح، ثم إنهم أحبوه ليعرفوه انطلاقا من عالم الأشباح؛ وجمالية المقطعة –حينئذ- ترجع أولا إلى رمزيتها وإشارتها بالحسي إلى الروحي إشارة متطابقة، وترجع ثانيا إلى جمالية إيقاعها بترديد وحدات المكان ترديدا متكاملا بين وظيفتين: تمييزية على ما هي عليه الوحدات المكانية من نظام الترجيع الموقع، وتعبيرية على ما هي له تلك الوحدات من دلالة، من حيث كون الوظيفة التمييزية في مسموع تلك الوحدات المترددة، لا تنحصر في إحداث الوقع

الفيزيائي فحسب، ولكنها زيادة على ذلك، تثير المستمع وتنبهه إلى مفهومها الذي تؤم وتؤكد عليه.

ومن ذلك وشبهه أيضا، نسوق نموذجا مجتزءا من سمطية أحمد المنجلاتي، حرك فيه وحدات المكان تحريكا ملحوظا، حيث قال[77]:

6- يا مغربيا لطيبة اشتاقا ۞ متع بذكر الحبيب مشتاقا
7- من أشرق الشرق منه إشراقا ۞ وصار البقيع منه معطارا

8- يا أيها المبتلى بأشجانه ۞ لعالج والحمى وسكانه
9- يمسي حليف الأسى بأحزانه ۞ لا أبعد الله منهم الدارا

12- يا عرب نجد افتحوا لنا البابا ۞ للوصل فالجسم بالنوى ذابا
13- ما قط عنا خيالكم غابا ۞ هل تجعلوا عبدكم لكم جارا

16- بلغت ما ترتجيه يا حادي ۞ إن سرت بالمنحنى وبالوادي
17- بلغ كثير السلام للهادي ۞ لعل تطفى من الحشى نارا

مما لا مشاحة فيه، هو أن تحريك الوحدات المكانية وترديدها، قد قام بوظيفة أساسية، في خلق البنية الدلالية، في القصيدة العربية التقيدية، في الجاهلية كما في الإسلام، بنية جاهزة تكاد لا تخرج في عمومها، من القصد إلى تجسيد وحدة الشعور بالاغتراب عن الآخر، والشوق والحنين إلى التواصل معه، تجسيدا مؤكدا ملحاحا ومنبها إليه، بفضل وقع نظام الترجيع للوحدات المكانية التي تؤمه.

ولما كانت تلك البنية في جاهزيتها الحسية، متماثلة مع التجربة الصوفية في روحانيتها تماثلا أيقونيا، فقد تنزلت من القصيدة الصوفية

منزلة الشبيه الحسي الدال على الأصيل الروحي، ولذلك ألفينا الشعر الصوفي في عمومه (قد استبد بها)[78] واستبدت به، حتى كدنا لا نجد قصيدة صوفية، في طور الغياب وما في حكمه، إلا وهي تترنم بترداد أسماء بعينها، لأماكن ومواضع بأعيانها، لها صلة وحميمية بالبقاع المقدسة، (كطيبة والبقيع، وعالج والحمى، ونجد والمنحنى والوادي) كما جاءت عليه في أبيات المنجلاتي، وجاءت عليه في غيرها من القصائد التي ندارسها، جيئة مترددة موقعة، ومنبهة إلى وحدة الشعور بالانفصام مما تؤمه تلك الوحدات وتؤكد عليه.

ومما يمكن أن نخلص إليه في هذا الفصل، هو التنصيص على أن منبع الإيقاع الداخلي في القصيدة هو التكرار، سواء جاء ذلك التكرار ملفوظا أو جاء ملحوظا، وأن جماليته تأتيه من جهة التكامل في وظيفتيه، الوظيفة التمييزية على ما هي عليه الوحدات الدالة من نظام تكراري ترجيعي ينتج عنه الإيقاع والنغم، والوظيفة التعبيرية على ما هي له تلك الوحدات من دلالة، على اعتبار أن الوظيفة التمييزية في دوال الوحدات بوصفها مسموعا، لا تنحصر أو تقتصر على إحداث الوقع فحسب ولكنها بالإضافة إلى ذلك تثير بوقعها وتنبه إلى مدلولها الذي تؤم وتوكد عليه بوصفه مفهوما.

ثم التنصيص على أن مظاهر ذلك التكرار بعامة، والملفوظ منه بخاصة، قد عملت البلاغة العربية على إحصائه، في ثنائيات متماثلة ومتآلفة أحيانا، وآخرى متضادة ومتخالفة أحيانا أخرى، وحصرته في قسم من أقسامها الثلاثة باسم البديع، ولكنها حكمت عليه حكما تعسفيا، عندما وضعته موضع الفضلة، ونعتته بأنه ليس سوى مجرد حلية في الكلام وزينة، إذا زاد عن حده فيه عن ميزان الاقتصاد والاعتدال، انقلب فيه إلى شيء من المحال، مع أنه في حقيقته ليس فضله ولا زينة

زائدة، بل له وظيفة لا تقل شأنا عن وظيفة القسمين الآخرين: المعاني والبيان، اختصت بصناعة الإيقاع الداخلي في الكلام عموما، وفي الشعر على جه الخصوص، مما لا يمكن للإيقاع الخارجي أن يقوم به، وذلك على ما هو عليه الكلام البديع من نظام وانتظام في مبانيه، وعلى ما هو له وقعة ونغمة من إثارة وتنبيه وتوكيد على معانيه التي يؤم.

في هوامش الفصل الثالث

1- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها :521/2، دار الفكر، بيروت، ط. الثانية: 1970.

2- أنظر: ج. ب. جيلفورد، ميادين علم النفس: 71/1، وما بعدها، أشرف على الترجمة: د. يوسف مراد، دار المعارف بمصر: 1962.

3- أنظر: عبد الله بن المعتز، كتاب البديع: المقدمة، تحقيق: أغناطيوس، دار المسيرة، ط. الثانية: 1972.

4- ابن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 333/1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط. الخامسة: 1981.

5- أنظر: م. السابق: 334/1.

6- م. السابق: 73/2.

7- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني: حياته وشعره، 364، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1974.

8- في اصطلاح: الوظيفة التمييزية والوظيفة التعبيرية، أنظر: أندريه مارتنيه- مبادئ اللسانيات العامة: 52 وما بعدها، ترجمة: أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق: 1984 – 1985.

9- محمد الحفناوي – تعريف الخلف برجال السلف: 448/2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط. الثانية: 1985.

10- أندريه مارتنيه – مبادئ اللسانيات العامة: 85.

11- ابن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 246/1.

12- انظر ميكائيل ريفاتير – معايير تحليل الأسلوب: 35، ترجمة: حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط. الأولى: 1993.

13- أخذنا اصطلاح (اليباسة) عن: العماد الأصفهاني الكاتب- خريدة القصر وجريدة العصر: 123/2، تحقيق آذرتاش آذرنوس وآخرين، الدار التونسية للنشر: 1971، حيث قال: " كنت أعتقد أن في طبع المغاربة يباسة، يأبي لشعرهم سلاسة، حتى انشدت شعر ابن اللبان، فحصلت من رقته ورونته باللبانة...".

14- سيدي الشيخ – الياقوتة - ، تحقيق ودراسة: ميلاد عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1986 (باللغة الفرنسية).

15- أنظر شكري محمد عياد – موسيقى الشعر العربي: 157، دار المعرفة، القاهرة، ط. الثانية: 1978.

16- على حرازم بن العربي، جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض أبي العباس التجاني: 152/2، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د.ت).

17- أنظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية: 89- 90، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. الرابعة: 1971.

18- شكري محمد عياد- موسيقى الشعر العربي: 157(سبق)

19- أنظر القصيدة كاملة التي بلغت نحو مائة وبيتين: محمد الحفناوي – تعريف الخلف برجال السلف: 263/2، وقد أشار الأستاذ أبو القاسم سعد الله إلى مصادرها المخطوطة رقم 49 في جامع مدينة البرواقية، في كتابه: تاريخ الجزائر الثقافي: 157/2 و292/2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1981.

20- شكري محمد عياد – موسقى الشعر العربي : 156(سبق)

21- انظر: م. السابق: 157

22- رودوسي قدور – مجموع القصائد والأدعية :13، وذكرها الشيخ المهدي البوعبدلي في مقدمته للثغر الجماني لابن سحنون، الذي حققه، وقال عنها:(كانت تنشد عقب الانتهاء من الحزب الراتب في بعض مساجد الجزائر)، وفي قافية البيت الرابع من القصيدة إقواء.

23- السيد محمد صديق حسن خان القنوجي- البلغة في أصول اللغة: 198، تحقيق نذير محمد مكتبي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط. الأولى: 1988.

24- م. السابق: 210- 211.

25- أنظر: م. السابق: 211.

26- ديوان سعيد المنداسي التلمساني (الفصيح): 31، تحقيق المرحوم رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1968، كما وردت القصيدة مصحفة ومحرفة في ديوان سعيد المنداسي (الملحون): 83، بتحقيق محمد بكوشة، وتنسب هذه القصيدة كذلك إلى محمد بن عبد الرحمن الحوضي (- 910هـ)، أنظر: محمد الحفناوي- تعريف الخلف برجال السلف: 404/2، ومخطوط: ياقوتة النسب الوهاجة لأبي حامد المشرفي.

27- ديوان أبي مدين شعيب التلمساني: 68، جمع وترتيب: العربي بن مصطفى الشوار التلمساني، مطبعة الترقي بدمشق: 1938.

28- م. السابق: 80.

29- عبد الحميد حاجيات- أبو حمو موسى الزياني: حياته وآثاره: 348 و350- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1974.

30- بلغت تائية ابن الفارض، المسماة (نظم السلوك) نحو 765 بيتا، في ديوان ابن الفارض: 46- 116، دار صادر، بيروت (د.ت).

31- سيد الشيخ، الياقوتة، تحقيق ودراسة (بالفرنسية) ميلاد عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1986، وقد أضفت حرف (قد) في البيت الخامس ليستقيم الوزن.

32- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 44، تصحيح وتعليق، السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت: 1978.

33- أندريه مارتينيه، مبادئ اللسانيات العامة: 98، ترجمة: أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق: 1984- 1985.

34- ديوان سعيد المنداسي (الفصيح): 53- 57.

35- رحلة ابن عمار، المسماة: نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب: 74، تحقيق: محمد بن شنب، مطبعة فونتانا، الجزائر: 1902.

36- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر: 466، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط.الثانية: 1984.

37- انظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 321/1 - 325

38- ديوان أبي مدين التلمساني: 61.

39- م.السابق: 62.

40- م.السابق:63.

41 م.السابق: 80.

42- م.السابق:75.

43- ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني: 117، تحقيق وتقديم وتعليق: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر: 1994.

44- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع: 47- 48 (بتصرف)، تحقيق: إغناطيوس، دار المسيرة، ط.الثانية: 1979.

45- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 381- 382.

46- ابن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة: 3/2.

47- انظر : م.السابق: 324/1.

48- انظر: م.السابق: 325- 332.

49- انظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 12- 13، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان: 1981.

50- ابن النحوي، المنفرجة (سبقت الإشارة إليها).

51- ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني الصوفي: 279.

52- علي حرازم بن العربي، جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض أبي العباس التجاني: 159/2، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة (د.ت).

53- أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف: 378/2.

54- انظر: عبد الله الطيب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: المجلد الأول: 521/2 وما بعدها، دار الفكر، بيروت، ط.الثانية: 1970.

55- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي: 156، دار المعرفة، القاهرة: ط.الثانية: 1978.

56- الشريف علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات: 81، دار الكتب العلمية بيروت: 1983، وانظر: أبو نصر السراج الطوسي، اللمع: 65، تحقيق عبد الحليم محمود، وآخر، دار الكتب الحديثة بمصر: 1960.

57- علي حرازم بن العربي، جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض أبي العباس التجاني: 158/2.

58- ديوان سعيد المنداسي (الفصيح): 53- 57، (والقصيدة من 41 بيتا).

59- أبو نصر السراج الطوسي، اللمع: 87. (سبق).

60- انظر: الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات: 184 و 219.

61- ديوان أبي مدين شعيب التلمساني: 67: (سبق).

62- ديوان سعيد المنداسي (الفصيح): 32.

63- الياقوتة، تحقيق ودراسة: ميلاد عيسى، الأبيات: 51- 95 وغيرها.

64- محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف: 448/2.

65- رحلة الحسين الورثلاني: 203، الأبيات (50- 60) وبها خلل في الوزن.

66- محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف: 263/2.

67- عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء: 14- 15 (بتصرف)، مطبعة بريل، لندن: 1902.

68- انظر: سينية محمد بن علي أبهلول المجاجي، الأبيات (1- 12) في تعريف الخلف: 444/2.

69- انظر: محمد العربي التجاني، بغية المستفيد لشرح منية المريد: 64، دار الجيل، بيروت (د.ت).

70- الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف:263/2، الأبيات : (18، 31، 54، 56، 65، 80).

71- رحلة الورثلاني: 203، الأبيات: (1، 3، 73).

72- الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف: 444/2 ، الأبيات: (10- 12))

73- سيد الشيخ، الياقوتة، بتحقيق: ميلاد عيسى.

74- راجع سلسلة طريقة سيد الشيخ في الياقوتة، الأبيات: (125- 152).

75- أنظر: مختار حبار، الخطاب الأدبُي القديم في الجزائر: دراسة بيبليوغرافيا: 76، دار الأديب بوهران، الجزائر: 2007.

76- ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني: 287 (سبقت الإشارة إليه).

77- رحلة أحمد بن عمار: 35، وقد بلغت السمطية 81 بيتا.

78- أنظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 533/2.

الفصل الرابع: في إيقاع الوحدات الدالة المتوازنة وجماليتها:

أولا- في إيقاع الوحدات المتوازية وجماليتها

1- في الوحدات المرصعة

2- في الوحدات المتقابلة

3- في وحدات السلب والإيجاب

4- في وحدات العكس والتبديل

ثانيا- في إيقاع الوحدات المتعادلة وجماليتها

1- في وحدات التشطير والازدواج

2- في وحدات الموازنة

3- في وحدات مراعاة النظير

4- في وحدات التعديد وتنسيق الصفات

- في إيقاع الوحدات الدالة المتوازنة وجماليتها:

ينصرف القصد في هذا الفصل إلى دراسة إيقاع الوحدات الدالة المتوازنة وجماليتها، دراسة تطبيقية في الشعر الصوفي القديم في الجزائر. فالوحدات الدالة المتوازنة هي الوحدات اللفظية المتعادلة في كيفها، المتساوية في كمها، المتحاذية في نظمها، في المتواليات الكلامية، بغض النظر عما إذا كانت متماثلة في نوعها أو متجانسة في ذلك من عدمه.

من المعاني اللغوية للأشياء المتوازنة: التعادل والتساوي، إذ يقال: توازن الشيئان إذا تعادلا في الوزن وتساويا، كما يقال: وازن الشيء الشيء موازنة ووزانا إذا عادله وساواه في الوزن، كما أن من معانيها التقابل والتوازي والمحاذاة، لأن الموازنة تقتضي وجود شيئين أو كميتين أو جملتين متقابلتين متوازيتين متحاذيتين، فضلا عن كونهما متعادلتين ومتساويتين، وقياسا على ذلك فإن الوحدات الدالة في المتواليات الكلامية، تعد وحدات لغوية متوازنة إذا تعادلت في كيفية صوغها. وتساوت في كمية مبناها ومعناها، وتحاذت في نظمها وترتيبها، فتقابلت بذلك وتوازت.

وإذا كانت البلاغة العربية قد اهتمت برصد الوحدات الدالة المتماثلة في النوع والجنس، في منظوم الكلام ومنثوره، وفرقت بين أساليبها، بحسب تمظهراتها في ذلك وانتظامها فيه، وجعلت لها أسماء في البديع، تستميز بها بعضها عن بعض، كالتكرير والترديد والتصدير والتجنيس، وغيرها مما مضى، فإنها قد اهتمت أيضا برصد الوحدات الدالة المتوازنة، وفرقت بين أساليبها، بحسب كيفياتها في الانتظام. وجعلت لها أسماء في البديع وفق ذلك الانتظام، نابعة في مجملها من جذر واحد هو الوزن والاتزان، وما في حكمه من تعادل وتساو وتقابل وتواز

وتحاذ، وذلك مثل الترصيع والمقابلة، والتشطير والموازنة، وغيرها مما ندارسه في هذا الفصل.

أما إيقاعها فلا يحتاج منا لأكثر من وقفة، نذكر فيها بأن مجال الموازنات اللغوية وتقابلها وتوازيها، في ثنائيات متكررة، يعد مجالا خصبا ومنبعا ثرا للإيقاع والنغم، فقد أصبح من المسلم به في النقد الأدبي الحديث عموما، والمهتم بالإيقاع منه خصوصا، أن موسيقى الشعر لا تنهض وتتولد خارجيا من الأوزان العروضية فحسب، ولكنها تنهض وتتولد داخليا أيضا، من أنظمة لغوية وصوتية تنتظم في مجموعات متماثلة متجانسة، وأخرى متعادلة متوازنة، تتكرر من حين إلى آخر، في فواصل زمنية معينة، وفي أحيزة من القيل معينة، ثم تنقضي، وقد يكون ذلك التكرار اللغوي المتوازن في المباني، كما قد يكون في المعاني أيضا.[1]

وأما جماليتها، فهي، فيما نرى، قائمة على وظيفتين أساسيتين لها متكاملتين: إحداهما (وظيفة تمييزية) وأخراهما (وظيفة تعبيرية)[2]، فالوظيفة التمييزية نابعة مما هي عليه الوحدات الدالة المتوازنة من نظام وانتظام بديعي، تستميز به عن سواها من الوحدات الدالة المرسلة على غير نظام، أو على نظام مخالف، في سلاسل القول الشعري والنثري، على اعتبار أن النظام على إطلاقه في حد ذاته، هو قيمة من القيم الجمالية: والوظيفة التعبيرية نابعة مما هي له تهيأت تلك الوحدات المتوازنة والموقعة، من إثارة وتنبيه إلى ما تؤمه وتضمه من دلالة وشعور، وتوكيد على ذلك أكثر من غيره مما ترسل في الكلام.

وقد جرى تقسيم الأساليب المتوازنة، في هذا الفصل، إلى فئتين: فئة متوازية، وفئة متعادلة، غير أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس مكين متين، بحيث تباين فيه الفئة المتوازية الفئة المتعادلة، ذلك لأن الأسلوب المتوازي هو أسلوب متعادل بالضرورة، والأسلوب المتعادل هو

أسلوب متواز أيضا، وحينئذ فتقسيمنا هذا قائم على شيء من الحدس بأن التوازي في فئة من الأساليب هو أظهر منه من التعادل، وأن التعادل في فئة أخرى هو أظهر منه من التوازي، ويبقى التوازن قاسما مشتركا بينهما، وإذا لم نكن قد أصبنا في هذا التقسيم إصابة علمية، نكون على الأقل قد أصبنا فيه إصابة منهجية في تقسيم محاور الفصل إلى فئتين متعادلتين.

أولا — في إيقاع الوحدات المتوازية وجماليتها:

1- في الوحدات المرصعة

2- في الوحدات المتقابلة

3- في وحدات السّلب والإيجاب

4- في وحدات العكس والتبديل

أولا- في إيقاع الوحدات المتوازية وجماليتها:

التوازي هو التقابل والتواجه، والتحاذي والتجاور، إذ يقال: توازى الشيئان توازيا، إذا تقابلا وتواجها على التحاذي والمجاورة، وذلك مثل الأشكال الهندسية المسطحة ذات الأضلاع المتوازية والمتقابلة والمتحاذية على مسافات معينة، ومثل بعض الأشكال التعبيرية المبنية على نظام التوازي بين أسطرها، كمنظوم الكلام في العربية، والعبرية والصينية، وغيرها من اللغات الشرقية[3]، كما ينسحب معنى التوازي على الأفكار والمعاني المتقابلة والمتواجهة، ويمتد إلى الجمل والصور التعبيرية القائمة على أساس التوازي والتعادل، وفق نظام إيقاعي متجاور.[3]

يعد رومان ياكوبسون، في الدراسات الغربية، من أظهر الدارسين الذين أولوا عنايتهم لأسلوب التوازي في أشكال التعبير الشعبية والدينية، حتى إنه وبوطأة تأثره بذلك، كثيرا ما كان يعنون بعض محاور دراساته بعناوين متوازية مثل: (شعر النحو ونحو الشعر)، مكررا ذلك مرتين في عنوانين متتابعين[4]، وفي حوار معه، نشر سنة 1980، بعنوان التوازي، أظهر فيه عنايته المبكرة بأسلوب التوازي الذي قال إنه فتح عينيه عليه عند ما كان طالبا منذ سنة 1915 في الشعر الفلكلوري الروسي الذي كانت حلقة موسكو اللسانية تتخذ منه موضوعا للدراسة.[5]

وكان مما استدعى انتباهه فيه، أسلوب التوازي الذي ربط من البداية إلى النهاية أبيات متجاورة، كما استدعى انتباهه ذلك النمط من التنظيم المتماسك في النظم التوراتي، استوعب التوازي في مستوياته المتعددة، كمستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، ومستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، ومستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقاتها، ومستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل

التطريزية، وذلك ما رآه نسقا يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه.[6]

كما يعد هنريش بليث ممن اهتم بالتوازي أيضا، وذلك في نموذجه الذي اقترحه لتحليل الخطاب الأدبي تحليلا بلاغيا- أسلوبيا، وفق ستة مستويات لسانية هي: الصور: الفونولوجية والمورفولوجية والتركيبية والدلالية والخطية والنصانية، بوصفها مستويات تتنزل من الخطاب منزلة أفقية، وفي كل مستوى لساني من المستويات الستة المذكورة، يفترض وقوع انزياح وانحراف معين عن القاعدة والمعيار، ويقدر عمليات الانزياح المفترضة، في المستويات السابقة، بنحو خمسة أنواع مختلفة هي: الانزياح: بالزيادة أو بالنقص أو بالتعويض أو بالتبديل أو بالتعادل، بوصفها عمليات انزياحية تتنزل من مستويات الخطاب منزلة عمودية، وقد سمى المحور الأول بالمستويات اللسانية، وسمى الثاني بالعمليات اللسانية[7]، وهو النموذج الإجرائي الذي يسجل به، مع أضرابه، عودة لافتة لقواعد البلاغة وأساليبها، بعدما انتبذوها مكانا قصيا دهرا طويلا.

وتبعا لذلك، فإن الانزياح بعملية التعادل، مما يهمنا في درسنا هذا، يتم عادة لغرض إيقاعي أو نغمي، في جميع المستويات اللسانية السابقة، وخصوصا منها المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، وإذا كان ذلك كذلك، فإن تعديل الصيغ اللغوية والتراكيب النحوية قصد تعادلها وتوازنها، يقتضي ذلك وجود شيئين متوازنين متوازيين في الوقت ذاته، يقول وهو يتحدث عن المستوى التركيبي: "كما يضم من جهة أخرى التعادلات التركيبية، أي التوازي بصفة خاصة، وتبعا للمظاهر الصوتية والمورفولوجية والدلالية التي يضمها التوازي، فإنه يبدو صورة تكرارية كثيرة التنوع"[8].

أجل إن البلاغة العربية التي نتعامل معها، قد رصدت وصنفت، في منظوم الكلام ومنثوره، صورا ومظاهر للتوازي كثيرة التنوع، كان منها مما رصدناه في المدونات الشعرية الصوفية التي أخضعناها لهذه الدراسة، جملتان: جملة من صور التوازي المتعادل مثل: الترصيع والتقابل والسلب والإيجاب والعكس والتبديل، وجملة من صور التعادل المتوازي مثل: التشطير والموازنة ومراعاة النظير والتعديد والتتبيع، وعفونا عن كثير غيرها مما لم نجده مهيمنا أو لافتا.

1- في الوحدات المرصعة:

لا يمكن الحديث عن الترصيع منفصلا عن الحديث على السجع، لتلازمهما في التراكيب المتوازية المتعادلة، بل السجع هو الأصل والترصيع ضرب من أضربه المختلفة، فالسجع في الاصطلاح "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد"[9]، وذلك هو معنى قول السكاكي عن الأسجاع: "هي في النثر كما في القوافي في الشعر"[10].

والأسجاع لا تخلو من أن تكون قرائنها أو فقراتها قصيرة أو متوسطة أو طويلة، ولكن أحسنها في الأسماع وأوقعها في النفوس، هي ما تساوت قرائنها وتوازنت فتوازت، كما في قوله تعالى: ﴿في سدر مخضود، وطلح منضود، وظل ممدود﴾[11]، أو طالت قرينتها الثانية، كما في قوله تعالى: ﴿والنجم إذا هوى، ما ضل صاحبكم وما غوى﴾[12]، أو قرينتها الثالثة كما في قول أبي الفضل الميكالي: "وله الأمر المطاع، والشرف اليفاع، والعرض المصون والمال المضاع"[13].

والسجع بقوافيه، يأتي بعد ذلك على عدة أضرب، بحسب ما يظهر في قرائنه من نظام واختلاف أو اتفاق في الوزن والروي، من أهمها ضرب الترصيع الذي يعد أشجاها نغما، وأوسعها استعمالا، في منظوم

الكلام ومنثوره، ومعناه في اللغة: النسج والنظم والتركيب على نحو مخصوص، فيقال: رصع الطائر عشه بالقضبان، إذا قارب بعضه من بعض ونسجه، ورصع العقد بالجواهر، إذا نضمها فيه، ويقال تاج مرصع بالجواهر، إذا أنزلت منه وركبت عليه على نحو من النظام والانتظام المتوازن، ومعنى الترصيع في الاصطلاح "هو أن يكون حشو البيت مسجوعا"[14]، مع تساوي القرائن في اللفظ، وتوازنها في الصوت، أو "أن يكون في إحدى القرينتين (الفقرتين) من الألفاظ أو أكثر ما فيها، مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية"[15]، وذلك في مثل صنيع الخنساء الذي توخت فيه الموازنة بين أغلب القرائن في اللفظ والتقفية حين قالت تندب أخاها صخر[16]:

فعال سامية، ورّاد طامية ۞ للمجد نامية، تعنيه أسفار

جواب قاصية، جزاز ناصية ۞ عقاد ألوية، للخيل جرار

وإذا كانت الوحدات المسجعة المرصعة، في البيتين، هي ذلك كذلك، متوازنة في قرائنها، مقفاة في رويها، متوازية في تحاذيها، فإنه لا محيد للسجع المرصع، من الرجوع به إلى نظام أعلى منه وأشمل، هو نظام التكرار والترجيع، لا من حيث التكرار اللفظي أو المعنوي، ولكن من حيث تكرار وترجيح لأصوات متوازنة في صيغها الصرفية، متماثلة في وحدة رويها، فصيغة القرينة: (فعال سامية) وصوتها، يتكرر ويرجع هو نفسه في القرينة الموالية لها: (وراد طامية)، ثم يطرد في القرينة الثالثة، مع بعض الانكسار في لفظ (للمجد) الذي شذ صوته مع قرينيه: (فعال وورّاد)، وكذلك الحال في البيت الثاني، فالصيغة الصرفية والصوتية للفظ (جواب) تتكرر هي نفسها وترجع في القرينتين: المواليتين (جزاز وعقاد)، وقس على ذلك الوحدات المضافة إليها: (سامية وطامية ونامية) في البيت الأول، و(قاصية وناصية وألوية) في الثاني، ومن شأن هذا النظام

التكراري للوحدات المركبة تركيبا متوازنا ومتوازيا، أن يحرك الإيقاع الشعري الداخلي ويدخل إليه من أبوابه الواسعة.

وإذا ما أبنا الآن إلى استحضار بعض الشعر الصوفي القديم في الجزائر، مما انتقيناه لهذه الدراسة، فلا مناص من العثور، في أحيزة من قصائده، على توظيف هذا اللون من البديع المسجع المرصّع، قد يقل فيها وقد يكثر، بحسب مقصدية الشاعر إليه، ولكنه لا يندر أو ينعدم، كيف ذلك وهو من صميم أساليب الشعرية العربية القديمة منها والحديثة، فما أكثر ما يستقيم للشاعر في قصيدته، أن يأتي فيها منه بالبيت والبيتين، يراوح فيها بينه وبين ألوان أخرى من البديع، ولكن ما أقل ما وجدناه يطرد للشاعر في قصيدته أكثر من ذلك فيقع منها موقعا لافتا بتعدده وتنوعه.

ولعل قلة إطراده إلى أكثر من البيت والبيتين والثلاثة في القصيدة الواحدة، مردّه إلى قلة عطن الشاعر وقوافيه فيه، إذ يفرض نظام الترصيع على الشاعر قيودا إضافية، زيادة على قيد الوزن والقافية الذي يلتزمه في القصيدة كلها، هذا من جهة، ومن أخرى فإن نظام الترصيع لم نجده يتوافق مع جميع مقتضيات الأحوال والمشاعر التي يؤمها فيسجع لها ويخشع أو يخنع، بقدر ما وجدناه غالبا ما يتوافق مع مقتضيات من الأحوال محدودة كالمراثي والمدائح والتضرع، حيث ترق المشاعر وتلطف، ويقوى الشوق والحنين، فتكال المناقب بمكايل متوازنة، في جمل متوازية متبادلة، ينتظمها نظام الفصل أكثر من نظام الوصل، تستأنف جملة منها بعد أخرى، حتى لكأن هذه بدلا من تلك، لا في الوزن والقافية فحسب ولكن في حكم القيم الدلالية أيضا.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن من ألفيناهم مولعين به قد اقتصر على السلطان أبي حمو موسى الزياني (ت 791هـ) في بعض مولدياته التي

كان ينظمها سنويا، كلما حلت مناسبة الاحتفال بمولدالرسول(ص).

وعلى شاعر بلاطه محمد بن يوسف القيسي المعروف باسم الثغري التلمساني المتوفى أواخر القرن الثامن الهجري وعلى بعض من كان يشاركهم الاحتفال بمولديات، غالبا ما ينظرون فيها إلى النبي(ص) نظرة روحية خالصة، مشفوعة بنظرتهم إليه نظرة بشرية عادية، فترتفع بذلك القصيدة المولدية من أجواء المعاني الدينية والدنيوية إلى أجواء المعاني الصوفية.

فمن ذلك قصيدة: (نام الأحباب ولم تنم) التي شارك بها أبو حمو الزياني في الاحتفاء بالمولد سنة 760هـ [17]، وتقع في نحو أربعة وأربعين بيتا، ترسل في أغلبها، ورصع وسجع في موضعين منها على المراوحة، فقال في الموضع الأول منها:

21- قلبي انفطرا، والدمع جرى ✿ والركب سرى، نحو العلم

22- قلبي بنواه، أسير هواه ✿ فيا شوقاه، إلى الخيم

23- سرت الإبل، لمّا ارتحلوا ✿ قلبي حملوا، في ركبهم

24- حملوا خلدي، أفنوا جلدي ✿ تركوا جسدي، رهن السقم

وقال في الموضع الثاني منها:

30- وبكيت الدمع، على زلتي ✿ ومزجت الدمع، بفيض دم

31- بدت الأنوار، على السّمار ✿ من الأقمار، بذي سلم

32- زاروا الهادي، بهوى بادي ✿ وحدا الحادي، عزما بهم

33- شدّوا عزموا، فازوا غنموا ✿ لما قدموا، لحمى الحرم

والشاعر بذلك قد عدل مرتين في مولديته من الكلام المرسل إلى الكلام البديع، بديع المنظوم المرصع المسجع، حيث وازن بين ثلاث قرائن في كل بيت، وماثل بينها في التقفية، كما في قوله: (قلبي انفطرا، والدمع جرى، والركب سرى)، وكما في بقية الأبيات التي جاءت

فقراتها متفاوتة في درجة الاتزان، وهي الفواصل التي شكلت من المولدية وظيفة تمييزية إيقاعية، كما هي عليه من نظام ترصيعي تسجيعي، أساسه التساوي في القرائن والتوازن، والتقابل بينها والتوازي، وكل ذلك النظام مباين لأبيات المولدية الأخرى التي خلت منه.

والحقيقة أن نظام الترصيع، هو عدول العدول، أو هو عدول فوق عدول، ذلك لأن الشعر بوصفه كلاما موزونا مقفى، هو في حد ذاته عدول عن المنثور، فزاد الشاعر في أثناء هذا المنظوم وطيّه المعدل، عدولا آخر أعلى منه بواسطة ما انتظم له من المرصع المسجع الذي توخى فيه ما توخى من الموازنات الصوتية التي تتكرر صيغها الصرفية الموحدة ثلاث مرات في كل بيت قبل الخروج منها بمباين لها ينهيها، ثم يعيد الكرة في متواليات الأبيات الأخرى، فكان هذا النظام الصارم كالشعر في الشعر، وكالإيقاع في الإيقاع، فحسن القول بذلك وجاد، لما له من إثارة زائدة وتنبيه إلى ما تؤمه وحداته من معاني وشعور، ولو جاءت القصيدة كلها على ذلك. لما كانت كذلك، ولتحولت بذلك إلى نظام رتيب كالموشحات والمسمطات، وتظل العبرة في كسر الرتابة بالعدول تارة، وعدول العدول تارة أخرى، تلاحق كل نظام استقر على ما هو عليه واستتب دهرا، فصار به كالمعيار أو معيارا تقتضي الضرورة التعبيرية تجاوزه والعدول عنه.

ومن مولديات أبي حمو موسى الزياني التلمساني أيضا، قصيدة: (ألفت الضنى) التي أنشأها ثم أنشدها في حضرة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف سنة 767هجرية[18]، والتي تقع في نحو ستين بيتا، ترسل في أغلبها، وعدل فيها إلى المرصّع المسجع في عدة مواضع منها على المراوحة، فجاء في الموضع الأول قوله:

14- أسير هواكم، قتيل نواكم ✿ لعل رضاكم، يكون قريبا

15- فؤادي عليل، وجسمي نحيل ✿ وسقمي طويل، قد أعيى الطبيبا

16- هجرت الهجوع، نثرت الدموع ✿ فسري أذيع، وقلبي أذيبا

17- أبكي الرسوم، وأرعى النجوم ✿ أقاسي الهموم، معا والخطوبا

وجاء في الموضع الثاني منها، مفصولا عن سابقه بما ترسل له، قوله:

21- خشيت المعاصي، بيوم القصاص ✿ إذا ما النواصي، تشيب مشيبا

22- وأنت رقيبي، يوم الحساب ✿ كفى بك يوم الحساب، رقيبا

23- فكم قد لهوت، وكم قد سهوت ✿ ولكن دعوت، سميعا مجيبا

24- عليما بخطبي، يفرج كربي ✿ فمازال ربي، يزيل الكروبا

ثم جاء في الموضع الثالث منها، مفصولا عن سابقه بما ترسل له قوله:

32- إلى خير هاد، هدى للرشاد ✿ جميع العباد، وجلىّ الخطوبا

33- أجل شفيع، مكين رفيع ✿ أتى في الربيع، فأحيا القلوبا

34- فأكرم بشهر، حوى كل فخر ✿ بميلاد بدر، بدا لن يغيبا

35- كريم السجايا، عظيم المزايا ✿ جزيل العطايا، جميلا مهيبا

كما جاء في الموضع الرابع أيضا، مفصولا عن سابقه ببعض ما ترسل له، قوله:

41- فقبر الرسول، مناي وسؤلي ✿ عسى بالوصول، سأحظى نصيبا

42- فيا سعد قوم، حدوا كل يوم ✿ وعن وضع نوم، تجافو جنوبا

43- حدوا بالنياق، فزاد اشتياقي ✿ وسالت سواقي، دموعي صبيبا

45- وزمّوا الحمول، وأمّوا الرسول ✿ فجابوا السهول، معا والشعوبا

46- سروا في الدجون، ففاضت دموعي ✿ وقد خلفوني، مشوقا كئيبا

48- سقوني كؤوسا، تذيب النفوسا ✿ ويرجوك موسى، تزيل الكروبا

وهكذا فإن المواضع الأربعة، التي قصد الشاعر فيها قصدا، إلى العدول من مرسل الأبيات إلى بديعها، بواسطة أسلوب النظام المرصع المسجع، الذي تساوت فقراته في العدد، وتواطأت في الميزان وتعادلت، وتحاذت في الموضع وتجاورت، فتقابلت بذلك الصنيع وتواجهت وتوازت، قد شكلت بما تشكلت به في مواضعها من المولدية، وظيفتين متكاملتين، إحداهما وظيفة تمييزية إيقاعية، نابعة مما هي عليه القرائن من نظام صوتي متوازن، يتكرر على المخالفة في أغلب الأحيان، كما في قوله: (أسير هواكم، قتيل نواكم)، وكما في قوله: كريم السجايا، عظيم المزايا، جزيل العطايا)، إذ تساوت القرائن في اللفظ، وتوازنت في الصوت، وتقابلت في الموضع عى نحو متخالف: (أسير / قتيل) و(هواكم / نواكم)، و(كريم/ عظيم/ جزيل) و(السجايا/ المزايا/ العطايا)، وقل مثل ذلك في بقية الفواصل، وهو الوضع الذي ينتج عنه إيقاع متخالف بالطبع، كما لو أنه كان يردد ميزان: (فعولن، مفاعيلن، فعولن مفاعيلن) على المخالفة المتناظرة للقرائن، ولو أن القرائن لم تستقم له جميعها في الميزان كل الاستقامة، ولعل ذلك من ثمرة الإسراف في الترصيع والإكثار منه.

وآخراهما هي وظيفة تعبيرية نابعة مما هي له تلك الفواصل المتوازنة الموقعة، من إثارة وتنبيه لا إلى دلالاتها الحرفية التي تؤم وتضم فحسب، ولكن أيضا إلى دلالاتها النحوية التداولية، الناتجة عن العطف أحيانا، والاستئناف أحيانا أخرى، النظام النحوي المعروف في البلاغة بالوصل بين الجمل بالواو والفصل بتركه، وفق مقتضى الأحوال الداعية إلى ذلك، وهو ما يدخل في نظام ما يسميه عبد القاهر الجرجاني بالمعاني النحوية التي لا ينتجها الاستبدال والمجاز، ولكن ينتجها النظم والتركيب.

والشاعر حينئذ، فصل أحيانا بين الفواصل بترك واو العطف، كما في قوله: (أسير هواكم، قتيل نواكم، لعل رضاكم..) و(هجرت الهجوع، نثرت الدموع) و(كريم السجايا، عظيم المزايا، جزيل العطايا، جميلا مهيبا) وغيرها، مما يتنزل منزلة كمال الاتصال بين المعاني، حتى لكأنها معنى واحد، وحتى لكأن الفواصل الثلاث من قوله: (كريم السجايا، عظيم المزايا، جزيل العطايا)، هي بدل بعضها من بعض، لا تحتاج إلى التتالي والترتيب والعطف بالواو، أو التعقيب بالفاء أو التراخي بثم، إذ كان بالإمكان له أو لها أن يتقدم بعضها أو يتأخر دون إخلال، مما يعني أن المعاني الحرفية لتلك الفواصل آنية في الموصوف بها متزامنة، لا متتالية أو متعاقبة أو متناسخة، كما وأن الشاعر قد وصل أحيانا أخرى بين الفواصل، عندما اقتضى الحال ذلك وأوجبه، كما هو الشأن في ترتيب وتعديد العلل والأدواء، التي ألمت بالمحب الولهان بمحبوبه، في مثل قوله: (فؤادي عليل وجسمي نحيل وسقمي طويل)، ومثل قوله عن غفلته: (فكم قد لهوت وكم قد سهوت)، ومثل قوله عن الراحلين بدونه: (وزموا الحمول وأمّوا الرسول) إذ كان المقتضي بكل ذلك أن يترتب عن الفاصلة الأولى ما يليها من الثانية وهكذا دواليك، فوجب بذلك الوصل بالواو بين معاني الفواصل لكمال انفصالها بعضها عن بعض، وبذلك ميز الشاعر بين فواصل ترصيعية بين ما يقتضي منها الفصل، وبين ما يقتضي منها الوصل، وفق مقتضيات الأحوال.

وإذا كان ذلك صحيحا، فبه تكتمل جمالية الإيقاع بالترصيع، إذ إنها ليست فيما تظاهرت به الوحدات المرصعة من وظيفة تمييزية، على ما هي عليه من نظام وانتظام في فواصل متوازنة متوازية موقعة فحسب، ولا على ما هي له تلك الوحدات المنتظمة، من وظيفة تعبيرية، تمثلت في الإثارة والتنبيه إلى الدلالات الحرفية التي تؤم فحسب، ولا على ما هي له من وظيفة نحوية تداولية، تمثلت في التمييز بين ما حقه الفصل منها مما

حقه الوصل فحسب، ولكنها في كل ذلك جميعا على التآزر والتضافر، بمعنى أن جمال الوقع، ليس لذاته على ما جاء عليه من نظام وتناسق في مكوناته، ولكنه أيضا فيما تهيأ له على تلك الصورة من إثارة وتنبيه إلى دلالات منطقية حرفية وأخرى نحوية تداولية.

2- في الوحدات المتقابلة:

المقابلة، لغة، هي المواجهة والمعارضة، إذ يقال: تقابل الرجلان تقابلا، إذ تواجها، ويقال: قابل الشيء بالشيء: إذا عارضه به ليرى وجه التماثل والاختلاف بينهما. وتبعا لذلك، فإن المقابلة في اصطلاح البلاغة، هي "مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم (...) وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"[19]

وقسم أبو هلال العسكري المقابلة إلى ثلاثة أقسام: فمنها المقابلة في جهة المعنى، وفي جهة اللفظ، وفي جهة المعنى واللفظ معا، "فأما ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل، مثاله قول الله تعالى: ﴿فتلك بيوتهم خاوية بما ظلموا﴾ (النمل :52) "فخواء بيوتهم وخرابها بالعذاب، مقابلة ظلمهم (...) وأما ما كان منها بالألفاظ فمثل قول بعضهم: (فإن أهل الرأي والنصح لا يساويهم ذو الأفن والغش، وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة، كمن أضاف إلى العجز الخيانة، فجعل بإزاء الرأي الأفن، وبإزاء الأمانة الخيانة، فهذا على وجه المخالفة (...) وأما ما كان منها مقابلة باللفظ والمعنى فكقول عروه بن حزام:

ومن لو أراه صاديا لسقيته ✿ ومن لو رآني صاديا لسقاني

ومن لو أراه عانيا لفديته ✿ ومن لو رآني عانيا لفداني[20]

والحقيقة أن التقسيم الثلاثي للمقابلة، عند العسكري إلى معنوي ولفظي ومعنوي ولفظي معا، لم يأخذ به جمهور البلاغيين من بعده، لأن المقابلة والمواجهة والمعارضة جميعا إنما تتم من جهة المعاني المتعارضة، لا من جهة الألفاظ التي لا تصح المعارضة بينها ولا تجوز. ولأجل ذلك صنفوا المقابلة في قسم المحسنات المعنوية، في مقابل محسنات أخرى لفظية، وعرفوا بتقابلها لجهة المعنى لا لجهة اللفظ. فالمقابلة حينئذ هي "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل"[21]، ثم قسموها تقسيما تصاعديا بحسب عدد المتقابلات إلى مثنى وثلاث ورباع وخماس، واستحسنوا منها ما كانت مرتبة في الكلام على التوالي بين المتوافقات وما يقابلها من متخالفات، واستجادوا منها ما كان كل مقابل على وزن مقابله، وذلك في مثل قول الزبيدي[22]:

ويبقى بعد حلم القوم حلمي ۞ ويفنى قبل زاد القوم زادي

إذ قابل: (يبقى بعد) مع (يفنى قبل) على الترتيب، فجعل بإزاء يبقى/ يفنى، وبإزاء بعد/ قبل، على الترتيب، وجعل وزن صيغة كل مقابل على وزن صيغة مقابله. فصحت بذلك المقابلة ترتيبا في التركيب، وتم لها التجاوب الإيقاعي والنغم بالاتزان في الصيغ والتساوي في العدد، ذلك لأن الإيقاع بتكرار الصيغ المتوازنة أظهر وأجود منه بتكرار المعاني بصفة متخالفة فقط، والتوازي بين استقامة الخطين المتقابلين المتحاذيين أظهر مطابقة وأقوم قليلا منه من المتقابلات التي تتداخل وحداتها بالتقديم والتأخير، أو يقل توازنها وينفرط عقده.

وعلى ذلك النحو، فقد دبج ابن النحوي في منفرجته، بعضا من أسلوب التقابل، واصطنع إلى جانبه كثيرا من صنوه أسلوب الطباق، تماشيا مع الموقف الأدبي الصوفي الذي وضع نفسه فيه، يوازن فيه ويقابل

بين عاقبة من اهتدى واقتدى، وعاقبة من ضل واعتدى، فكان مما جاء فيها من ذلك قوله[23]:

7- والخلق جميعا في يده ۞ فذوو سعة وذوو حوج

8- ونزولهم وطلوعهم ۞ فإلى درك وإلى درج

29- وخيار الخلق هداتهم ۞ وسواهم من همج الهمج

35- والرفق يدوم لصاحبه ۞ والخرق يصير إلى الهرج

طابق ابن النحوي في البداية بين: (ذوو سعة وذوو حوج) مطابقة متوازنة، وقابل بعدها (نزولهم إلى أدرك) مع (طلوعهم إلى درج) مقابلة ترتيب، إذ أعطى أول الكلام في الشطر الأول (نزولهم) ما يليق به أولا. في الشطر الثاني (درك)، وأعطى آخره (طلوعهم) ما يليق به آخرا (درج)، وزاد على ذلك أن جعل من خطيّ التوازي (نزولهم إلى درك/ طلوعهم إلى درج)، متوازنين في الصيغ الصرفية، ثم قابل: (خيار الخلق هداتهم) مع (سواهم من همج الهمج)، على الترتيب كذلك، إذ جعل بإزاء (خيار سواهم) وجعل بإزاء (هداتهم همج الهمج)، أولا بأول وآخرا بآخر، واستقامت له الموازنة في جزء وانكسرت في جزء منها. كما قابل في الأخير بين ما في الشطر الأول من البيت وبين ما في الثاني على الترتيب كذلك، إذ واجه لفظ (الرفق) بما يخالفه في الحكم (الخرق) أولا بأول، وواجه لفظ (يدوم) بما يخالفه في الحكم (يصير..) آخرا بآخر، وحرص على أن تجئ الصيغ متوازنة، فجاءت كذلك، فقامت المقابلة في كل ذلك بوظيفة تمييزية على ما هي عليه من نظام في التوازي، وانتظام في التوازن، لا تقول ما تقوله فحسب ولكن توقع له أيضا، وبوظيفة تعبيرية، هي الإثارة والتنبيه إلى الدلالة التي أمتها المقابلة ونصت عليها، بما تهيأت له على ذلك الأسلوب في تقابله وتوازيه، وفي توازنه وتوقيعه.

وعلى مثل ذلك كان أبومدين التلمساني، يجنح من حين إلى آخر إلى أسلوب التقابل في قصائده، يراوح بينه وبين أساليب أخرى، فكان مما استقام له في ذلك قوله عن الغياب والحضور[24]:

1- تضيق بنا الدنيا إذا غبتم عنا ❁ وتذهب بالأشواق أرواحنا منا
2- فبعدكم موت وقربكم حيا ❁ فإن غبتم عنا ولو نفسا متنا
3- نموت ببعدكم ونحيا بقربكم ❁ وإن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنا

وقال في زهد الزاهدين[25]:

1- أهل المحبة بالمحبوب قد شغلوا ❁ وفي محبته أرواحهم بذلوا
2- وخربوا كل ما يفنى وقد عمروا ❁ ما كان يبقى فيا حسن الذي عملوا

ففي المجموعة الأولى قابل الشاعر (بعدكم موت) مع (قربكم حيا) مقابلة أول بأول وآخر بآخر، إذ جعل بإزاء بعدكم قربكم، وبإزاء موت حيا، مقابلة متوازنة في الصيغ الصرفية، ثم عاد إلى ذلك المعنى، وأعاد المقابلة بصيغة أخرى مخالفة، فقابل (نموت ببعدكم) مع (نحيا بقربكم)، وواجه كل لفظ منها بما يستحقه في الحكم على الترتيب، وعلى التوازن بين الصيغ، وفي المجموعة الثانية شغلت المقابلة حيزا من البيت الأخير حين قابل (خربوا ما يفنى) مع (عمروا ما يبقى). مقابلة مرتبة، إذ جعل بإزاء خربوا عمرو، وبإزاء يفنى يبقى، ومتوازنة في صيغها الصرفية أيضا، ومن شأن تكرار المعنى بما يخالفه، وتكرار الصيغة بما يوافقها، تحريك الإيقاع الداخلي والنغم، وإثارة المستمع بذلك وتنبيهه إلى المعاني الزهدية والصوفية التي أمتها المقابلات ونصت عليها ووكدت، أكثر من غيرها مما ترسلت دوالها على غير هدي من أساليب البديع.

وعلى مثل ذلك، جعل عفيف الدين التلمساني وكده في اصطناع أسلوب التقابل للتعبير عن المعاني الصوفية المتقابلة بطبعها، فوافق بذلك شن طبقة، كما قيل في الأمثال، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده

من بديع التقابل، خصوصا وأنه يقف منها عادة موقفا متواجها بينه وبين محبوبه، فيلجأ بذلك إلى المقابلة التي وجد فيها أسلوبا مناسبا يثير بوقعه المستمع وينبهه إلى لطائف مقاماته الصوفية وأحواله، فمن ذلك قوله في بعض أحواله[26].

8- يا مسكري بالصحو بل يا مثبتي ۞ بالمحو بل يا غائبي يا حاضري

9- أسكنت شخص هواك طرفي والحشا ۞ فعمرت منك بواطني وظواهري

10- وأنرت مصباح الهدى في ظلمتي ۞ حتى تبين مؤمني من كافري

12- شاهدت حسنك ما له من أول ۞ كذك عشقي ما له من آخر

يصف الشاعر حال حضور من أحواله الصوفية بمجموعة من المعاني المتطابقة والمتقابلة، اقتضاها الحال وأوجبها، ففي البيت الثامن يبدو ظاهريا أنه طابق بين ثنائيات: (مسكري بالصحو) و(مثبتي بالمحو) و(غائبي وحاضري)، ولكنه كان كلما أثبت ثنائية أضرب عنها، ذلك لأنها تصب جميعا في مصب واحد، كأن بعضها بدل من بعض، فالسكر حال بوطأة المشاهدة، تعترض بين باطن المحب وعقله، يقابله حال الصحو منه الذي هو رجوعه إلى إحساسه وعقله، والإثبات حال يوجب كالصحو إقامة أحكام العبادة، قابله بالمحو الذي هو كالسكر يوجب رفع أوصاف العادة، والغياب حال مقابل للحضور، أي إذا غاب المحبوب حضر المحب وحضرت حظوظه، وإذا حضر المحبوب غاب المحب عن حظوظه وأوصافه البشرية، وحقيقة ذلك كله هو أن جملة (السكر والمحو والحضور) أحوال مترادفة مقابلة لجملة (الصحو والإثبات والغياب) المترادفة أيضا، وهي على كل حال من أهم المتقابلات الصوفية وأظهرها فيه.

وجاء إلى البيت التاسع فقابل بين (بواطني وظواهري)، وإلى البيت العاشر فقابل بين (مؤمني من كافري) ثم جاء إلى الأخير الذي صحت له فيه المقابلة وتمت بين (حسنك ما له من أول) و(عشقي ما له من آخر). إذ

جعل بإزاء حسنك عشقي، وبإزاء أول آخر، على الترتيب، وهي المتطابقات والمتقابلات التي جاءت صيغها الصرفية والصوتية في أغلبها، جيئة متوازنة كقوله : (مسكري بالصحو/ مثبتي بالمحو) و(غائبي/ حاضري) و(مؤمني/ كافري) و(أول/ آخر)، بحيث تتكرر الصيغة نفسها وترجع بوزنها وصوتها في كل ثنائية متقابلة ومتوازية، مما يؤدي تلقائيا، إلى إحداث وقع ونغم، يثير المستمع وينبهه إلى ما تؤمه تلك الوحدات وتدل عليه من أحوال صوفية، وإلى ما يصحبها من مشاعر الحيرة والقلق بين تقلب الحال ما بين سكر وصحو، أو بين محو وإثبات أو بين حضور وغياب، ودوام الحال من المحال.

ومن ذلك قوله في قصيدة أخرى، يصف فيها حيرته وقلقه من تعاور حال الحضور والغياب عليه، مما لا يثبت على حال، فقال فيها[27]:

1- يا واصلي حاشاك تصبح هاجري ✿ من بعد ما خطرت فيك بخاطري
2- وعلى الحقيقة كيف كنت، فأنت في ✿ سوداء أحشائي وأسود ناظري
3- أبدا جمالك بالنهار مؤانسي ✿ وحديث حسنك في الظلام مسامري
4- حيث اتجهت وحيث كنت فشاهدي ✿ يجلوك بين بواطني وظواهري

فالمقابلات تتم غالبا، في شعر العفيف التلمساني، بين الأنا والآخر عموما وبين ذاته الصوفية والذات العلية خصوصا ،بما يكتنف ذلك من أحوال الغياب والحضور، ففي البيت الأول قابل بين (واصلي وهاجري) وفي الثاني قابل بين (سوداء أحشائي وأسود ناظري) وفي الثالث قابل بين (جمالك بالنهار مؤانسي وحديث حسنك في الظلام مسامري) وفي الرابع قابل بين الزمان والمكان في قوله (حيث اتجهت وحيث كنت) كما قابل بين (بواطني و ظواهري)، وهي مقابلات جاءت وحداتها في أغلبها في صيغ صرفية وصوتية متوازنة، نشدانا للإيقاع بها والنغم، وللإثارة والتنبيه إلى دلالاتها التي تؤم وتضم.

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة أخرى[28]

1- قم يا نديمي فالحميا تدار ۞ أما ترى الليل بها قد أنار
2- كأس لها الحكم فمن أجل ذا ۞ تعزل ليلا وتولي نهار

ومن ذلك كذلك قوله في أخرى جنح فيها إلى مقابلة الإيجاب والسلب[29]:

3- ثملنا وملنا والدموع مدامنا ۞ ولولا التصابي لا ثملنا ولا ملنا
6- ونلثم ترب الأرض إذ قد مشت ۞ به سليمى ولبنى ولا سليمى ولا لبنى
8- وليس الشجي مثل الخلي لأجل ۞ ذا به نحن نحنا والحمام به غنى
11- ولكنهم لم يتركونا نراهم إلى أن محونا ثم كانوا وما كنا

ففي مجموعة الأبيات السابقة، قابل الشاعر بين (تعزل ليلا وتولي نهار) وفي المجموعة اللاحقة عول على مقابلة السلب والإيجاب كما في قوله (ثملنا وملنا/ لا ثملنا ولا ملنا)، وفي قوله (سليمى ولبنى/ ولا سليمى ولا لبنى) وفي قوله (ليس الشجي مثل الخلي) (ونحنا وغنى)، وكما في قوله: (كانوا وما كنا)، وهي مقابلات تطلبها الموقف الصوفي الواقف فيه الشاعر موقف الحيرة، بين الغياب والحضور، وموقف الحيرة اللغوية في مشهد الحضرة بين ذوق المشاهدة وغياب مرموزه اللغوي، وحيرة الحال الذي لايثبت على حال، ومثل هذا الموقف يتكرر كثيرا في شعره ليتكرر معه أسلوب التقابل المتوازن الذي يؤدي وظيفة تمييزية على ماهو عليه من نظام وانتظام، ووظيفة تعبيرية على ما هو له من معنى وشعور.

وكان مما استقام من ذلك لمحمد بن يوسف القيسي الثغري التلمساني، شاعر بلاط بني زيان، ما اجتزأناه من قصيدة له مطلعها (سر المحبة بالدموع يترجم) حيث قال[30]:

1- سر المحبة بالدموع يترجم ۞ فالدمع إن تسأل فصيح أعجم
2- والحال تنطق على لسان صامت ۞ والصمت يصمت والهوى يتكلم

6- وصل الأحبة لو يتاح وصالهم ۞ شهد، وهجران الأحبة علقم
7- والقرب منهم للمتيم جنة ۞ والبعد عنهم للمشوق جهنم
9- وا حيرتي بين الصبابة والصبا ۞ لا هذه تنسى ولا ذي تنسم

وحيث بدأ ببديع المطابقة، في قوله عن دمع المحبة: (فصيح أعجم) ثم جنح بعدها إلى جملة من المقابلات كما في قوله (الحال تنطق/على لسان صامت) و(الصمت بصمت/والهوى يتكلم)،وكما في قوله: (وصل الأحبة شهد/وهجران الأحبة علقم)، وكما في قوله في البيت السابع الذي جاء متقابلا بشطريه مقابلة تامة: (القرب منهم للمتيم جنة/ والبعد عنهم للمشوق جهنم) إذ قابل أربعة بأربعة، وكما في قوله مقابلا بين الصبابة والصبا: (لا هذه تنسى / ولا ذي تنسم)، وهي المتقابلات التي جاء بعضها متوازنا، كما في قوله: (القرب بإزاء البعد، ومنهم بإزاء عنهم، والمتيم بإزاء المشوق، وجنة بإزاء جهنم)، وجاء بعضها متماثلا متجانسا كما في قوله: (الصمت يصمت) و(الصبابة والصبا) و(تنسى وتنسم)، أي إذا لم تتجاوب وتتناغم الوحدات المتقابلة تجاوبا وتناغما متوازنا من جهة الصيغة الصرفية المتماثلة، فإنها تعوض ذلك من جهة البنى المتماثلة المتجانسة، فكلاهما إذا تكرر، يحدث الأثر الإيقاعي المثير للأسماع، المنبه إلى المفهومات التي تؤمها تلك المسموعات المنظمة الموقعة.

وابو حمو موسى الزياني الذي كان يسهر سنويا على تنظيم الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في قصره بالمشور، ويشارك بإنشاء المولديات وإنشادها فيه، كان كثيرا ما يعول فيها على استحضار الوحدات المتقابلة أسلوبا، لتناسبها مع المعاني المتقابلة في المولديات ،بين أنا الذات الناقصة ممثلة في المحب، وأنا الذات الكاملة ممثلة في

المحبوب (ص)، فكان مما استقام له منها وانتظم، قوله في مولدية (قفا بين أرجاء القباب)، التي نظمها في الاحتفال سنة 761 هجرية[31]:

25- وقد قطعت قلبي القطيعة والنوى ۞ بأبيض هندي وأسمر خطي
26- وتالله مالي غيركم إن هجرتم ۞ فهجركم يردي ووصلكم يحيي

وكان مما استقام له من ذلك أيضا، قوله في مولدية (ألفت الضنى) التي نظمها في احتفال سنة 767 هجرية[32]:

3- وقد كنت بالوصل منكم قريبا ۞ فأصبحت بالهجر عنكم غريبا
4- جفاني الحبيب فسر الحسود ۞ وأدنى البعيد وأقصى القريبا

وكان من ذلك كذلك، ما قاله في مولدية (خليلي قد بان الحبيب) التي نظمها في احتفال سنة 771هجرية[33]:

3- قد اصفر لوني بعد حسن شبيبتي ۞ كما ابيض رأسي بعدما كان مسودا
4- وقد مر عمري في عسى ولعلما ۞ تواصلني لبنى و تهجرني سعدى
5- وتزري بي الدنيا بزور غرورها ۞ ، فكم نقضت عهدا وكم نثرت عقدا
8- شغفت بها دهرا ولم أر ما مضى ۞ وقد بذلت من بعد قربي لها بعدا
18- وجيش شبابي قد مضى بسبيله ۞ وجيش مشيبي قد تقدم لي وفدا
19- وحالي بين الحالتين كما ترى ۞ فتطمعني شوقا وتقتلني صدا

وهكذا فقد قابل الشاعر في المثال الأسبق مقابلة متوازنة ومتوازية بين (أبيض هندي وأسمر خطي) فرتب الوحدات المتقابلة على ما يجب، فأعطى أولها (أبيض) ما يليق بها أولا (أسمر)، وأعطى أخرها (هندي) ما يليق بها آخرا (خطي)، كما قابل مقابلة متوازنة ومتوازية أيضا بين (هجري يردي ووصلي يحيي)، فأعطى أول الكلام (هجري) ما يليق بمواجهته أولا (وصلي)، وأعطى أخره (يردي) ما يليق بمواجهته

أخرا (يحيي)، فجاءت بذلك المقابلات مرتبة على ما يجب وموزونة على ما يستحسن منها في النغم ويستجاد.

وقابل في المثال السابق مقابلة متوازنة بين الصيغ الصرفية والصوتية، ومتوازية موازاة متعادلة ومتساوية بين خطوطها المتعارضة، إذ قابل (كنت بالوصل منكم قريبا) مع (أصبحت بالهجر عنكم غريبا)، فأعطى أول الكلام وواجهه بما يليق به أولا، وآخره بما يليق به آخرا، إذ جعل بإزاء كنت أصبحت، وبإزاء بالوصل بالهجر، وبإزاء منكم عنكم، وبإزاء قريبا غريبا، فجاءت المتقابلات بذلك مرتبة على ما يجب الترتيب، ومتوازنة على ما يستحسن التوازن ويستجاد، ومتناغمة موقعة على ما يقتضيه التناغم والإيقاع من تكرار وترجيع لوحدات متماثلة في بناها الصرفية وصيغها الصوتية.

ثم قابل في المثال اللاحق والأخير جملة (اصفر لوني) مع جملة (حسن شبيبتي) وجملة (ابيض راسي) مع جملة (كان مسودا)، كما قابل مقابلة مرتبة ومتوازنة جملة (تواصلني لبنى) مع جملة (تهجرني سعدى)، ومثل ذلك استقامت له مقابلة جملة (نقضت عهدا) مع جملة (نثرت عقدا)، ومقابلة جملة (جيش شبابي قد مضى بسبيليه) مع جملة (جيش مشيبي قد تقدم لي وفدا)، ومقابلة جملة (تطمعني شوقا) مع جملة (تقتلي صدا)، وهي المتقابلات التي غالبا ما وفق الشاعر في ترتيب وحداتها أولا بأول وآخرا بآخر، كما وفق في كثير منها في جعلها متوازنة لتعديل صيغها الصرفية كيما تتكرر وتترجع فتوقع وتتناغم فيما بينها.

ونخلص مع المقابلة إلى أنها نظام في العربية وضرب من ضروب أساليبها المختلفة، وليست فضلة فيها ولا مقصورة على مجرد تحسين الكلام وتنميقه، مما يمكن الاستغناء عنه، كما ذهبت إليه البلاغة العربية وحكمت به عليها وعلى أمثالها من ألوان البديع. فهي كما مر

معنا أسلوب منظم لتصريف المعاني المتقابلة عموما، والصوفية منها خصوصا التي عادة ما تجيء متقابلة بطبيعتها، وهي فوق ذلك وبعده نظام من التوازي والتوازن الذي يؤدي إلى خلق أجواء من النغم والإيقاع تسترق به الأسماع، وتثير به النفوس، وتنبهها إلى ما تؤمه وحداتها الدالة من معان ومشاعر، وتؤكد عليها أكثر من غيرها من المواضع التي ترسل فيها الكلام على غير نظام التقابل، أو غيره من الأنظمة الأسلوبية الأخرى.

3- في وحدات السلب والإيجاب:

السلب والإيجاب طريقة في العربية، وأسلوب من أساليبها المختلفة، عرف به العسكري بقوله: (هو أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة، وإثباته من جهة أخرى أو الأمر به في جهة والنهي عنه في جهة، وما يجري مجرى ذلك، كقوله تعالى: ﴿ولا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما﴾ (الإسراء:23)، ومثاله من النثر قول الشعبي للحجاج: (لا تعجب من المخطئ كيف أخطأ، واعجب من المصيب كيف أصاب)، ومن المنظوم قول السموأل:

وننكر إن شئنا على الناس قولهم ✿ ولا ينكرون القول حين نقول[34]

والحقيقة أن السلب ولإيجاب، عند العسكري، هو ضرب من ضربي المطابقة والتضاد، فرق بينهما العسكري، وجمع بينهما جمهور البلاغيين من بعده تحت اسم واحد هو المطابقة، وعرفوها بأنها "هي الجمع بين المتضادتين، أي معنيين متقابلين في الجملة، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد: اسمين، كقوله تعالى: وتحسبهم أيقاظا وهم رقود﴾ (الكهف:18)، أو فعلين كقوله تعالى:﴿ تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء﴾ (آل عمران:26)، أو حرفين كقوله تعالى: ﴿لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت﴾ (البقرة: 286)، وإما بلفظين من نوعين (أي اسم وفعل)، كقوله تعالى: ﴿أو من كان ميتا

فأحييناه﴾ (الأنعام:122) أي ظالا فهديناه"[35]، أو عكسهما أي اسم وفعل.

ثم قسموا المطابقة قسمين: "إلى طباق الايجاب كما تقدم، وإلى طباق السلب، وهو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أو أمر ونهي، كقوله تعالى: ﴿ولكن أكثر الناس لا يعلمون. يعلمون ظاهرا من الحياة الدنيا﴾ (الروم:6- 7)، وقوله: ﴿فلا تخشوا الناس واخشون﴾ (المائدة: 44)، وقول السموأل"[36]. الذي سبق آنفا أن ضربه العسكري مثلا.

ومن الواضح الجلي، أن الذي ذهب إليه العسكري في توصيفه وتصنيفه للأسلوبين، والتفريق بينهما إلى طباق محض على حدة، وإلى سلب وإيجاب على حدة، كان في ذلك أقرب إلى الصواب من جمهور البلاغيين في تلخيصاتهم عندما دمجوهما تحت اسم واحد هو المطابقة، ذلك لأن المطابقة تقوم على ثنائيتها الضدية المستقلة، كما يقوم السلب والإيجاب على ثنائيته الضدية أيضا، باعتماد النفي أو النهي في جهة والإثبات في جهة أخرى، لوحدات من مصدر واحد، وحينئذ فإن اسم (طباق السلب) لا يتناسب مع بنيته الثنائية المؤلفة من سلب وإيجاب أو إيجاب وسلب.

وإذا صح ذلك فإن أسلوب (السلب والإيجاب) ينبني على معنيين، بل على معنى واحد يتكرر تكرارا متقابلا إيجابا وسلبا أو العكس، فيشكلان بذلك خطين متوازيين متواجهين متحاذيين في وضعهما، ومتماثلين في لفظهما، ومتساويين، في الغالب، في مكوناتهما، ومتوازنين، في الأغلب الأعم، في صياغتهما وصوتهما، مما يؤدي ذلك بهما إلى إحداث نوع من التجاوب والتناغم والإيقاع، فتدل وحداتهما دلالة منطقية أو معجمية على حسب ما وضعت له دوالهما من دلالة في أصل الوضع اللغوي، وفضلا عن ذلك،، فإنهما يثيران المستمع بنظامهما

وإيقاعهما المتميز، وينبهانه إلى ما يؤمانه ويضمانه من دلالة وشعور، وذلك هو الفرق بين الكلام المرسل والكلام البديع الذي يسمى أسلوبا، فبينما لا يتجاوز الكلام المرسل وظيفته الدلالية المنطقية التي وضع لأجلها في الاتفاق اللغوي، فإن الكلام البديع يدل أولا على ما وضع له من دلالة في أصل الوضع والاتفاق اللغوي، ثم يتجاوز ذلك، على ما هو عليه من نظام وانتظام، إلى دلالة تعبيرية ثانوية، تتظاهر على حسب ما تعدل له وتهيأ، إيقاعا كان أو تصويرا أو إيهاما أو غير ذلك مما لا حصر له.

وإذا كان ذلك هو كذلك، فبنا نقف وقفات على شعرنا الصوفي القديم في الجزائر، وعلى محل أسلوب السلب والايجاب فيه من الإيقاع، يراوح الشعراء بينه وبين غيره من أنظمة البديع، كلما جرت إليه مقتضيات أحوالهم، وطلبته دقائق معانيهم الصوفية ولطائفها، فهذا ابن النحوي يرغب الناس في اتباع طريق الفردوس، وما أعد لهم فيه، فيقول[37]:

25- وتأملها ومعانيها ۞ تأت الفردوس تنفرج

26- واشرب تنسيم مفجرها ۞ لا ممتزجا وبممتزج

فقد كان بإمكان ابن النحوي أن يرغب في شرب عذب المحبة الإلهية صرفا أو خالصة دون حظوظ بشرية تارة، وممتزجة بها تارة أخرى، أي بين سكر وصحو، فيستعمل في ذلك لفظ (صرفا) الجاري استعماله بين الصوفية صفة لمدامتهم، فيقول مثلا (عذبا صرفا وبممتزج)، فيستقيم له بذلك المعنى الصوفي المراد، ولكن يكون بذلك قد ضيع امتلاء البيت بالإيقاع المجلجل الذي صنعه تعديل الشطر في صورة أسلوب السلب والإيجاب، في قوله: (لاممتزجا و بممتزج)، وذلك بتكرار لفظ واحد بمعناه الحرفي، جاء منفيا في جهة، ومثبتا في جهة، تكرارا متماثلا متوازنا، ومتعادلا في الجهتين على التقابل والتوازي،

فدل الأسلوب بذلك على ما كان ينبغي له أن يدل عليه من معنى صوفي متواجه بطبعه بين سكر وصحو وإثبات، وزاد على ذلك فأثار المستمع بما تهيأ له من إيقاع ، بجلجلة الجيم خصوصا، ونبهه إلى ذلك المعنى الذي أمّ وضم وأكد عليه ورغب فيه.

وهذا أبو مدين التلمساني يصف حضوره في نونيته الخمرية، الذي كان حضورا صوفيا خارج المكان والزمان، ولخصه في بيت واحد بواسطة أسلوب السلب والإيجاب، فكان بذلك بيت القصيد في النونية كلها، فقال[38]:

5- مشعشعة يكسو الوجوه جمالها ۞ وفي كل شيء من لطافتها معنى

6- حضرنا فغبنا عند دور كؤوسنا ۞ وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبنا

يمكن قراءة البيت الخامس الذي يصف فيه الخمر بكونها مشعشعة، ينعكس صفاء جمالها على الوجوه، وتقرأ في كل شيء من لطافتها معنى، دون أن يستوقفك فيه موقف، ودون أن يثيرك فيه مثير، أو ينبهك فيه منبه إلى شيء أكثر من غيره، لما هو عليه البيت من كلام مرسل في عمومه، ويمكن أن تقرأ بيت القصيد بعده، فلا تغادره إلى غيره، قبل أن تقف مليا وقفة حائر مع الشاعر، الذي استوقفك بأسلوب الإيجاب والسلب، الذي يثبت الحضور والغيبة عما سوى الحضرة العلية لحظة تجلي الجمال، في شطر البيت الأول بقوله: (حضرنا فغبنا)، وما يكاد يستقر إثبات ذلك حتى ينفيه في الشطر الثاني منه بقوله: فكانا (لا حضرنا ولا غبنا)، فكان أن أثارك أولا بحسن وقع أوله على آخره، ونبهك ثانيا إلى مفهومه الذي يؤم، وهو أن لحظة الحضور في موقف الأبدية برهة لا سمك لها، حتى كأنها لم تكن، ولكنها مع ذلك اقتضت منه نحو خمسين بيتا في الخمرية، ليروي فيها أذواقه المعرفية التي ذاقها في بيت القصيد، ومع أن جمالية ذلك الأسلوب البديعي قد

تمت له على ما هو منتظم عليه من تماثل وتوازن وتواز جميعا، فإن تمامها اكتمل على ما هو موظف لأدائه من دلالة اقتضاها الموقف الصوفي، حتى إنك لا تجد من دونه في ذلك الموضع بدلا.

ومن ذلك قوله في قصيدة أخرى، عليها تخميس أحمد بن الحاج، يتحدث فيها، من بين ما يتحدث، عن تقصيره في دينه، وعن توحيده للأزل الذي لا قبل قبله ولا بعد بعده[39].

13- **فصن من لظى وجهي فديني لم أصن ✿ سوى أنني، التوحيد بالشرك، لم أخن**

14- **ومن يتجلل عزك الدهر لم يهن ✿ سبقت ولم تسبق وكنت ولم يكن**

سواك وتبقى حين يهلك ذا الورى

حيث احتل أسلوب الإيجاب والسلب حيزا في البيت الأول في قوله: (فصن/ لم أصن) إذ تم له الجمع بين فعلي مصدر واحد هو صون، مثبتا في جهة ومنفيا في جهة، جمعا متماثلا متوازنا متوازيا، دل بإيجابهما على دعاء طلبي من الأدنى إلى الأعلى، ودل بسالبهما على التقصير والتهاون، وزاد على ذلك فنبه بإيقاعهما وأكد على دلالتهما، إمعانا منه في تمجيد العافي من الذنب، واعتراف المذنب بتقصيره: ثم احتل الأسلوب نفسه حيزا آخر مستميزا في البيت الثاني، احتلالا مضاعفا، الأول منهما في قوله (سبقت/ ولم تسبق) والثاني منهما في قوله: (كنت/ ولم يكن)، وكلاهما تم له الجمع فيهما بين فعلي مصدر واحد، (سبق وكان) على التتابع، مثبتا في جهة ومنفيا في جهة، جمعا متماثلا متوازنا متوازيا في كل، فدل بإيجابهما على سبق الكينونة الإلهية، ودل بسالبهما على نفي سابق السابق، وكون الكائن، بمثابة إطناب احتراس لمن تذهب به الطنوب إلى منتهى اللانهائي، وزاد الأسلوب على ذلك، فأثار المستمع بوقعة الجميل ونغمه، ونبهه إلى تلك الدلالة التوحيدية المنزهة عن الشرك، وأكد عليها بما تكرر إيجابا وسلبا، وحينئذ فقوام جمالية هذا الأسلوب

جاءته من جهة ما هو عليه من نظام إيقاعي، ومن جهة ما تهيأ له على تلك الصورة من دلالة تعبيرية هي الإثارة والتنبيه والتوكيد على ما تومه وحداته وتضمه من دلالات حرفية.

وهذا عفيف الدين التلمساني قد لجأ مرارا وتكرارا في ديوانه إلى أسلوب السلب والإيجاب، كلما اقتضته الحاجة، ودعا إليه الموقف الصوفي الذي يقفه في سلوكه منه، فمن ذلك قوله في صبوته[40]:

1- كيف لا يوقد النسيم غرامي ۞ وله في خيام ليلى مهب

2- ما اعتذاري إذا خبت لي نار ۞ وحبيبي أنواره ليس تخبو

ومن ذلك قوله في الشوق والحنين إلى المحبوب[41]:

16- وتلك آثار لين في قدودهم ۞ مرت بها الريح فاهتزت بها العذب

17- تصحو السكارى ولا أصحو ضما بكم ۞ ويسكر السكر من بعض الذي شربوا

ومن ذلك قوله يخاطب برق نجد ويسائله عن سويكنة[42]:

15- أترى سويكنة الحمى بجمالها ۞ سلبت رقادك في الهوى ورقادي !؟

16- وأظن مثلك لا يفي بودادها ۞ وأنا الذي فيها أفي بودادي

ففي البيتين الأولين عبر عن حال صبوته ومعاناته في محبته الصوفية، واستحضر في الثاني منهما أسلوب السلب والإيجاب في قوله عن نار حبه، وأنوار محبوبه: (خبت/ ليس تخبو)، فقابل بينهما ووازى، بإثبات الأول من جهة، ونفي الثاني من جهة، مقابلة وموازاة متماثلة، فدل بهما على محدودية مراقبة العابد من جهة، وعلى لا محدودية تجليات المعبود من جهة، وفوق ذلك أثار بوقع ترجيعهما الأسماع، ونبهها إلى ذلك المدلول ووكد عليه.

وفي البيتين الموالين لهما، عبر عن شوقه وحنينه إلى المحبوب حتى صار يتوهم وجود آثاره في كل ما رأته عينه وسمعته أذنه، وحتى صار لا

يصحو من سكر محبته مثل سكر السكارى وصحوهم منه، وللتعبير عن عجب حاله استحضر في الثاني منهما أسلوب الإيجاب والسلب للمبالغة في صفة سكره الذي لا صحو منه، وصفة السكارى الذين يصحون منه فقال: (تصحو السكاري/ ولا أصحو)، فقابل بين حالين ووازى بإثبات الأول من جهة، ونفي الثاني من جهة مقابلة وموازاة متماثلة ومتوازنة، فدل بهما على مداومته من جهة وفتور غيره من جهة، وإمعانا منه في التوكيد على ذلك والتنبيه إليه، أثار الأسماع بوقع ترجيعهما وتنغيمهما، ثم ثنى بإيقاع المماثلين (يسكر السكر) تتميما له.

وفي البيتين الأخيرين يسائل برق نجد لم يهدأ له ليل، إن كان جمال المحبوب قد سلب رقاده مثلما سلب رقاد الصوفي الولهان، ثم عاد فشكك في ود البرق، ووفاء وده هو، فاستحضر لذلك المعنى أسلوب السلب والإيجاب للمواجهة بينهما والتعارض فقال: أظن مثلك (لا يفي بودادها/ وأنا أفي بودادي)، فقابل بينهما ووازى، بنفي الأول من جهة، وإثبات الثاني من جهة، مقابلة وموازاة متماثلة في المكونات البنائية، ومتوازنة في الصيغة الصرفية والصوتية، ليثير الأسماع بوقع ترجيعهما، في تماثلهما ووزنهما، وينبهها إلى ما تؤمانه من معاني وشعور ويؤكد عليها أكثر من غيرها في المواطن التي ترسل فيها الكلام من دونهما أو من دون ألوان أخرى من البديع.

ثم هذا أبو حمو موسى الزياني أيضا، كثيرا ما كان يستحضر أسلوب السلب والإيجاب، لا ليحلى به شعره دون فائدة، ولكن لحاجته إليه في التوقيع به على بعض مواقفه الشعرية في مولدياته (الدين صوفية)، فمن ذلك قوله في مولدية الاحتفال بالمولد النبوي الشريف سنة 760 هـ [43].

1- نام الأحباب ولم تنم ۞ عيني بمصارعة الندم

2- وزجرت النفس فما ازدجرت ۞ ونهيت القلب فلم يرم

ومنه قوله في مولدية الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في سنة 760هـ [44]:

1- قفا خبراني عن رسوم نواهج ۞ وعن معلمات طيبات الأرائج

2- وعن أرض نجد والعذيب وبارق ۞ ولا تخبراني عن ذوات الدمالج

ومنه قوله في مولدية الاحتفال بالمولد النبوي الشريف سنة 771 هـ [45]:

26- ألا يا ربيع الخير لازلت رائقا ۞ لقد جئت بالرحمى وخولتنا السّعدا

28- أتيت بمن لم يأت دهر بمثله ۞ أبر بميثاق وأزكاهم مجدا

تبدأ المولديات عادة بالذات الناقصة، المشوقة إلى التواصل بالذات النبوية الكاملة، بداية تقصير ولوم للنفس الأمارة، وهو ما طالعتنا به المولدية الأولى في بيتيها المذكورين، فاستحضر في الثاني منهما لذلك المعنى أسلوب الإيجاب والسلب، ليكرره إيجابا وسلبا تكرارا متواجها متقابلا، فقال: (زجرت النفس/ فما ازدجرت)، ولولا القافية التي أفسدت عليه أسلوبا ثانيا مثله لكان قال: (نهيت القلب/ فلم ينته)، فبنى الكلام بذلك على إثبات المعنى من جهة، ونفيه من جهة، فدل بتعارضهما على التصارع بين النفس اللوامة من جهة، والنفس الأمارة من جهة، وأثار بوقع تماثلهما وتوازنهما النسبي الأسماع إليه، ونبهها إلى ذلك المدلول الزهدي ووكد عليه.

وقس على ذلك قوله في المولدية الموالية، حيث بنى الكلام في البيتين المذكورين على إثبات معنى الإخبار من جهة، ونفيه من جهة، في قوله: (خبراني / لا تخبراني) (فجاء التماثل والتوازن بهما تاما، والإيقاع بهما كاملا، وقس على ذلك أيضا قوله في البيتين الأخيرين مخاطبا شهر مولد الهدى الذي أتى بمن لم يأت دهر بمثله، فأتى بالفعل مثبتا في جهة، ومنفيا في جهة، للدلالة بذلك على الحصر بمفهومهما، وللإيقاع بمسموعهما المتكرر، كيما يثير بذلك وينبه إلى مفهومهما ويؤكد عليه أكثر من غيره مما ترسل فيه الكلام.

ونخلص إلى أن أسلوب السلب والإيجاب طريقة في العربية، مبنية على إثبات معنى من المعاني من جهة، ونفيه من جهة أخرى أو الأمر به في جهة، والنهي عنه في جهة، على أن يكون لفظه المثبت والمنفي من مصدر واحد، وهو بذلك يقوم في الكلام بوظيفتين: إحداهما تمييزية على ما هو مبني عليه من نظام ترجيعي متماثل في مبناه، متوازن في صياغته، متواز في تحاذيه، فينشأ بموجب ذلك إيقاع ونغم، ووظيفة تعبيرية، على ما تهيأ له بذلك النظام في إثارة الأسماع وتحريكها للإصغاء، وتنبيهها بذلك المسموع إلى ما يؤمه من مفهوم ويضمه من شعور.

4- في وحدات العكس والتبديل:

العكس والتبديل أسلوب من أوسع أساليب العربية استعمالا، سماه بعضهم العكس، وسماه بعضهم التبديل، وجمع بينهما جمهور البلاغيين، للدلالة بهما على مسمى واحد، أحدهما بدل من الآخر وبيان له. عرفه العسكري بقوله: "العكس أن تعكس الكلام، فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول، وبعضهم يسميه التبديل، وهو مثل قوله الله عز وجل:﴿ يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي﴾ (الروم: 19)، وكقول القائل: اشكر لمن أنعم عليك، وانعم على من شكر لك"[46].

وقد فرع إجماله جمهور البلاغيين إلى وجوه: "منها أن يقع بين أحد طرفي جملة وما أضيف إليه كقول بعضهم: عادات السادات، وسادات العادات؛ ومنها أن يقع بين متعلقي فعلين في جملتين، كما في الآية السابقة؛ ومنها أن يقع بين لفظين في طرفي جملتين، كقوله تعالى: ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لكمْ، وأنتمْ لباسٌ لهنَّ﴾ (البقرة: 187)، وكقول الحسن البصري: إن من خوفك حتى تلقى الأمن، خير ممن أمنك حتى تلقى الخوف، وكقول أبي الطيب المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ۞ ولا مال في الدنيا لمن قل مجده[47]

ومع أنه أسلوب جميل في العربية، معدول عن المرسل، فإن جمهور البلاغيين لم يحددوا لجماليته وظيفة، إلا ما جاء على سبيل الإجمال صفة لمجموع أساليب البديع، المغضوب عليه، من أنه وجه من وجوه تحسين الكلام وتنميقه، بعد مراعاة مطابقة الكلام لمقضى الحال، أي علم المعاني، وبعد مراعاة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، أي علم البيان[48]، وليس بعدهما شيء ذو بال، إلا ما كان فضله وزينة لا مقتضى له في الكلام، قليلة فيه يزينه، وكثيره فيه يشينه.

والحقيقة غير ذلك تماما، فأقل شيء يقال فيه، هو أنه ضرب من ضروب العربية في التعبير، وأسلوب جميل من أساليبها، استعملته العربية قديما وحديثا، وتستعمله القصيدة المعاصرة بنهم في قلب الحقائق والمواقف المتداخلة، وفي إغناء متنها إيقاعا ونغما، مما لا يعوضه أسلوب ما من أساليب علم المعاني أو علم البيان، وهو بعد ذلك أسلوب معدول عن المرسل، بما هو عليه من نظام في عكس المعنى وتخالفه، وبما هو عليه في تكراره تكرارا معكوسا متخالفا، وبما هو عليه من تواز وتحاذ في الوضع بين المعنى ومعكوسه، وبما هو عليه من تماثل في مبناه، وتوازن غالبا في صيغه الصرفية والصوتية، وتساو غالبا أيضا بين مبنى المعنى الابتدائي وما يعاكسه ويبادله، مما ينتج عنه إيقاع في الكلام ونغم؛ وبما هو له من دلالة تعبيرية تهيأ لها على ذلك النظام الإيقاعي لكي يقوم بها، هي إثارة الأسماع وجذبها للإصغاء والانتباه إلى ما تؤمه وحدات العكس من معنى وشعور.

ولما كان أمر العكس والتبديل هو ذلك كذلك، فقد ألفينا شعراءنا الذين ندارس شعرهم الصوفي، قد عولوا عليه في كثير من

مواضع قصائدهم، فوظفوه وفق ما يقتضي الحال ويدعو إليه المقام دون غيره من الأساليب الأخرى، فكان منهم عفيف الدين التلمساني في قوله عن المدامة الصوفية والندامي[49]:

13- أسكروها بهم كما أسكرتهم ✿ في ابتداء بها فتم الوفاء

14- فجزاء منهم ومنها وفاق ✿ ووفاق منهم ومنها جزاء

وفي قوله مخاطبا ورقاء تنوح فأشجته[50]:

11- يا بارق الوادي ويا ورقاءه ✿ نوحي لغصنك إذ أنوح لقده

12- أنت الحزينة والحزين أنا كلا ✿ نا اليوم معذور ينوح بوجده

وفي قوله عن ورقاء كذلك تصدح ليل نهار[51]:

1- وصادحة صدحت ليلها ✿ وقد وصلته بضوء النهار

2- فتندب في ضيق أقفاصها ✿ وأندب من لوعة وانكسار

3- فلي شجني، ولها شجونها ✿ فأشكو الأسا، وهي تشكو الإسار

4- تذكرني بالهديل البكا ✿ وأذكرها بالحنين الديار

وفي قوله عن معاناته وشكاته من ذل حجاب الحضرة[52]:

6- سبيل شكاتي فيك غير حقيقة ✿ فمن أدمعي نقشي ومن وجنتي طرسي

7- سواء عليّ اليوم والليل والأسى ✿ فأمسي كما أضحي، وأضحي كما أمسي

صدر عفيف الدين التلمساني في المثال الأول بأسلوب العكس في قوله: (أسكروها بهم/ كما أسكرتهم) بها، فدل به، كما تجب الدلالة وتقتضي، على معنى وحدة الوجود المطلقة التي يلهج بها في مذهبه الصوفي، ومؤدى ذلك أن الوجود واحد، ظاهره خلق وباطنه حق، فمشاهدته بعين الحس خلق، ومشاهدته بعين القلب حق، وبينهما محو وإثبات، فمشاهدة الخلق بعين الحس يمحو مشاهدة الحق بعين القلب، وذلك هو قوله: (أسكروها بهم)، ومشاهدة الحق بعين القلب يمحو

مشاهدة الخلق بعين الحس، وذلك هو قوله (أسكرتهم) بها. ومثال ذلك كمثال الشمس والكواكب، إذا ظهرت الشمس محقت ظهور الكواكب، والعكس صحيح، وإذا كان ذلك كذلك، فلا جزاء لظاهر على باطن، ولا لباطن على ظاهر، لأن أمرهما فيما بينهما وفاق، أي متحد، بل واحد، وهو قوله في البيت الثاني من المثال نفسه: (فجزاء منهم ومنها وفاق/ ووفاق منهم ومنها جزاء)، فدل بذلك العكس والتبديل على المفهوم الصوفي كما يقتضيه، وآثار الأسماع بإيقاعه المتوازي المتماثل المتوازن، كما ينبغي، ونبه به إلى المفهوم الذي يؤم.

وعبر في المثال الثاني عن قبضه ووجده ونوحه الذي هيجته الورقاء بنوحها، تعبير عكس وتبديل، فبينما تنوح هي لغصنها ينوح هو لقده المرموز به إلى جمال الحضرة، ثم ثنى في البيت الثاني بعكس الكلام، إذ جعل في الجزء الأخير منه ما جعله في الجزء الأول بقوله: (أنت الحزينة/ والحزين أنا)، فدل بذلك على المعنى المتعاكس بينهما، وآثار الأسماع وجذبها بوقع تماثله وتوازنه وتوازيه ونبهها إلى ذلك المعنى الذي تؤمه الوحدات المتعاكسة وأكد عليه بتكراره في صورتين متعاكستين.

وكرر عفيف الدين التلمساني الصورة السابقة، مع شيء من التفصيل، في المثال الثالث، الذي قابل فيه بين حال الورقاء الصادحة، وحاله في الفقد للتواصل والقبض، وعول في المقابلة على أسلوب العكس وتبديل المواقع لمعنى واحد أو متشابه يتعاورهما، فهي تشكو إسار أقفاصها. وهو يشكو أسا حظوظه البشرية، فملأ بما تكرر منه الأبيات إيقاعا ونغما وشجوا يند عن الوصف والحصر، كل ثنائية تتجاوب وتتناغم مع نظيرتها المعاكسة لها، والجميع يتناغم ويتراسل الوقع مع الجميع في الأبيات الثلاثة التي يقول فيها القول ومعكوسه: (فتندب.../

وأندب...) و (لي شجني/ ولها شجونها) و(أشكو الأسا/ وهي تشكو الإسار) و (تذكرني بالهديل/ وأتذكرها بالحنين).

ويبالغ الشاعر في المثال الأخير في شكاته من ذل حجاب الحضرة، مبالغة صارت فيها وجنتاه طرسا، ودموعه نقشا عليه، وزاد على المبالغة في ذلك فغلا، فدل عليها بما استحضره من أسلوب العكس والتبديل الذي كرر فيه الكلام تكرارا معكوسا، فجعل الجزء الأخير منه ما جعله في الجزء الأول، فقال: (فأمسي كما أضحي/ وأضحي كما أمسي) فدل بذلك على المغالاة في المعنى ووكده، وزاد على ذلك فأثار الأسماع بما هو عليه الأسلوب من إيقاع، لما هو عليه في طبيعة تكوينه، من ثنائية تكرارية، متوازية في وضعها المتحاذي، متماثلة في مكونات مبانيها، متوازنة في صياغتها الصرفية والصوتية، ونبهها بذلك إلى ما تضمه الوحدات المتعاكسة من معاني حرفية ومشاعر حافة.

وكان منهم محمد بن يوسف الثغري التلمساني، الذي استحضر أسلوب العكس والتبديل، في أكثر من بيت، في مولديته التي قال في مطلعها: (أسائل عن نجد ودمعي سائل)، والتي أنشأها وأنشدها بمناسبة المولد النبوي الشريف سنة 761 هجرية[53].

37- صحائف آي، أيدت بصحائف ✿ تجادلهم هذي، وهذي تجادل

53- عوائد إحسان، وحسنى عوائد ✿ تنال بها منه هبات جلائل

يتحدث الثغري في البيت الأول منهما، عن جلائل الذكر الحكيم، منه آيات يؤيد بعضها بعضا، ومنه آيات تجادل من صد عن السبيل، فاستحضر للجدال على أهميته للقوم الخصمين، أسلوب العكس والتبديل في قوله: (تجادلهم هذي/ وهذي تجادل)، فكرر بذلك آخر الكلام ما جعله منه في أوله تكرارا معكوسا، فدل بتكراره على توكيد المعنى، وأثار الأسماع بإيقاعه الذي قام على أساس من الموازاة

والمماثلة والموازنة بين أول الكلام ومعكوسه، ونبهها إلى ذلك المعنى الحرفي، وإلى مشاعر الشاعر الحافة بإزاء موضوعه الذي ينتصر له. ويتحدث في البيت الثاني منهما عن جمانله وجمائل الرسول الأكرم (ص) ، فاستوقف ذلك المعنى للتأمل والاعتبار، بأسلوب العكس والتبديل في قوله: (عوائد إحسان / وحسنى عوائد)، ولولا الوزن العروضي لكان قال في المكرر (إحسان عوائد)، فدل بتكراره على توكيد المعنى الجميل، وأثار بحسن وقعه الأسماع ونبهها إليه.

وكان منهم أيضا سعيد بن عبد الله المنداسي الذي قال مخاطبا العاذل واللائح الذي ظل يرشده ويصده عن سبيل المحبة[54]:

14- ما أنت أول لاح ظل يرشدني ۞ والقلب مني على الأشواق مجبور

15- خل السبيل فإن السر مستتر ۞ عنك، وأنت على الأسرار مستور

وقال في قصيدة أخرى معترفا بتقصيره في سلوكه[55]:

36- رب إني ظلمت نفسي، ونفسي ۞ ظلمتني، فصيرتني ذليلا

45- فأنا العاجز المسيء جهلت ۞ الفضل، والفضل لم يكن مجهولا

فالعاذل واللائح في مرموز الشعر الصوفي، يرتفع بسياقه إلى أجواء صوفية، ليستدل به على الحظوظ البشرية، بوصفها ظاهرا، يمنع من مطالعة جمال الحضرة، بوصفه باطنا، لما بينهما من محو وإثبات، ولذلك فالمنداسي يخاطب ظاهره ويعتب عليه، في البيت الأول من المثال الأول، ويأمره زاجرا في الثاني أن يتوارى ويمحى كيما يتجلى الباطن لقلبه وسره، فالسر الباطن في الذات لا يشاهد أو يذاق كنهه إلا بمثله، وإمعانا في الزجر للظاهر استحضر المنداسي أسلوب العكس والتبديل في قوله: (السر مستتر عنك/ وأنت على الأسرار مستور)، فدل به كما يجب على المعنى الصوفي الذي حاولنا مقاربته، وأكد عليه بترجيعه من حيث أعاد آخر الكلام من قوله فيه، بما بدأه به، إعادة معكوسة، ووقع له

ونغم بما هو عليه العكس في طبيعة تكوينه من تواز بين أول الكلام وآخره المعكوس له، وبما هو عليه من تماثل بين وحداته المرجعة، فأثار بوقعه، ونبه وأكد على مفهومه ذاك الذي يؤم.

أما في القصيدة اللامية، فإن المنداسي يقف في آخر أبياتها التي منها البيتين المذكورين، وقفة اعتراف بالذنب والتقصير أمام مربوبه، وإمعانا منه في الاعتراف بذلك والتوبة عنه، استحضر أسلوب العكس والتبديل الجميل، الذي تتركب جماليته أولا مما هو عليه من نظام في وحداته وانتظام متواز في تحاذي آخر جزء من الكلام فيه بأول جزء منه، مع تساويها عددا، وتماثلها تكوينا، وتوازن جلها صيغة وصوتا، في قوله: (ظلمت نفسي/ ونفسي ظلمتني) وفي قوله: (جهلت الفضل/ والفضل لم يكن مجهولا)، فوقع بذلك النظام ونغم وأشجى: وثانيا بما هو قد تهيأ له بذلك النظام من وظيفة تعبيرية، تمثلت في إثارة الأسماع وجذبها للإصغاء والانتباه إلى المدلول الذي يؤمه العكس ويضمه، والتوكيد عليه باستوقافه في المتواليات الكلامية أكثر من غيره مما ترسل على غير نظام في البديع.

ونخلص بذلك في هذا المحور، إلى أن البديع والبيان في العربية، ما يبنى في ثنائيات منتظمة، على التوازي والتساوي والتحاذي والتقابل من جهة، وعلى التماثل أحيانا، والتوازن أحيانا، والتماثل والتوازن جميعا في أحيان كثيرة من جهة أخرى، وهو ما تعدل به على ذلك النظام والانتظام واستماز به عن الكلام المرسل عبثا، وإنما ليقوم بوظائف إضافية لا يمكن له أن يؤديها في صورته المرسلة، من أهمها الوظيفة التمييزية التي تظهر في ثنائياته المعدلة المنتظمة التي يستميز بها عن المرسل، وعن الأساليب المنتظمة بعضها عن بعض؛ والوظيفة التعبيرية المتمثلة فيما تهيأ له واستعد الكلام المعدول والمنتظم على صفة وهيئة دون أخرى، هي هاهنا فيما نحن فيه من أساليب، إثارة المتلقي، وتنبيهه إلى مزيد عناية

بالمفهومات التي أمتها وضمتها المسموعات ووقعت لها فأكدت عليها أكثر من غيرها مما ترسل من الكلام، أو جاء على نظام آخر في العربية ووظيفة أخرى، كما هو حال أنظمة التخييل والتداول.

ثانيا – في إيقاع الوحدات المتعادلة وجمالياتها:

1- في وحدات التشطير والإزدواج

2- في وحدات الموازنة

3- في وحدات مراعاة النظير

4- في وحدات التعديد وتنسيق الصفات

ثانيا- في إيقاع الوحدات المتعادلة وجماليتها:

الوحدات المتعادلة، في قصدنا، هي الوحدات المستوية في كونها، المتوازنة في صوغها، المتجاورة في وضعها، في المتواليات الكلامية، وسلاسلها النحوية، المنتظمة في القول المنظوم والمنثور، وذلك قياسا على قولهم في اللغة: عدل المتاع تعديلا، إذا جعله عدلين متساويين، وعدل الكلام، إذا جعله مستوي الأطراف مستقيما، وعدل الشعر، إذا جعله موزونا مستويا وقويما، وعادل الشيء الشيء معادلة، إذا ساواه ووازنه، وعدل بين الشيئين، إذا سوى بينهما، ومنه الاعتدال الربيعي، إذا تساوى الليل والنهار، ومنه التعادل بين الفريقين في العدد والعدة، ونحو ذلك.

وجريا على ذلك، فإن الوحدات الكلامية المتعادلة، في تركيب من التراكيب النحوية، يقتضي التعادل منها أن تكون مركبة في ثنائيات متناظرة. فمن المسلمات أن الشيء لا يعادل نفسه حتى وإن اعتدل والتركيب لا يعادل ذاته حتى وإن استقام، كما هو الحال بالقياس إلى تعادل المصراعين من الشعر في الوزن، وتعادل الفاصلتين من القرآن الكريم في الوزن والروي، وتعادل جملتين من منثور الكلام في كم مفرداتها وكيف صوغها، وغير ذلك من المركبات التي تناسقت في ثنائيات وتعادلت تعادلا مستويا وموزونا فيما بينها.

وإذا كان التعادل بين الأشياء يقتضي ذلك، فإن صفتها المستوية والمتوازنة، تقتضي منها أن تكون بالضرورة على صفة من التوازي والتناظر بين الطرفين في الوضع والحيز المشغول، لكونهما يقعان وقوعا متجاورا متحاذيا متقابلا فيما بينهما، ولكونهما يرتبطان فيما بينهما بمتطابقات وتعادلات جزئية وكلية يناظر بعضها بعضا، مثلها في ذلك مثل الخطوط الهندسية المتوازية، تقع أبدا على وضع متناظر فيما بينها

متقابل، وعلى تحاذ متساو متوازن، يجعل منها خطوطا لا تلتقي وإن طال طولها أو قصر.

وتبعا لذلك، فإن التعادل يقتضي بالضرورة كذلك، أن تكون الأشياء المتعادلة متناغمة فيما بينها موقعة، لأن الأشكال المتعادلة هي منبع الإيقاع والنغم ومجال حياته، لاحتوائها على كل مقوماته ومكوناته، كالتساوي والتوازن، وتكرارهما وترجيعهما في الجزء المعاد، على الصورة نفسها التي وردا بها في جزء الابتداء، سواء كان المكرر منهما معنى أو صوتا أو زمنا، أو حتى نفسيا مثلما هو الحال في تعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول الأربعة وتكرارها.

أما جمالية الإيقاع بالتعادل، فإنها ليس شيئا مختلفا عن جماليات الإيقاع بالتوازي، أو بغيرهما من الأشكال والأدوات الموقعة وقد حصرناها في وظيفتين متكاملتين ومتفاعلتين، لا تقوم إحداهما دون أخرى، أولاهما وظيفة تمييزية، لما هي عليه الوحدات الدالة المتعادلة، في المتواليات الكلامية، من نظام وانتظام وإيقاع، معدول عن مرسل الكلام، وأخراهما وظيفة تعبيرية، لما هي له تلك الوحدات بوقعها، من إثارة للأسماع، وجذب للنفوس، وتنبيها إلى ما تؤمه مسموعاتها الموقعة المنغمة، من مفهومات حرفية، ومشاعر حافة أو مصاحبة.

وكان مما وقفنا عليه من وحدات متعادلة، في الشعر الصوفي القديم في الجزائر، الذي انتقينا منه مدونة من القصائد وأخضعنا إيقاعها للدراسة التطبيقية، جملة من الثنائيات المتعادلة، مما تواتر في كثير من القصائد، وغلب جريانه فيها على غيره، جريانا اقتضته في عمومه المواقف الأدبية والصوفية وأحوالها المختلفة، جملة منها حصرناها بمصطلحاتها التي صنفتها البلاغة العربية، والتي جعلناها مرجعية لنا في ذلك، فكان منها: التشطير والازدواج والموازنة ومراعاة النظير وتنسيق

الصفات وتعديدها، لما هي عليه جميعا من تعادل في تكوينها، وتواز في وضعها وتحاذيها، وإيقاع ونغم بفعل تكرارها وترجيعها، وبما هي له في وقعها من تعبير يثير وينبه ويؤكد.

1- في وحدات التشطير والازدواج:

التشطير والازدواج من الأساليب المتعادلة في ثنائياتها المركبة، المتوازنة في صياغة مفرداتها الصرفية المتناسبة الأجزاء طولا وقصرا في توازيها، فالتشطير عند العسكري يشمل منظوم الكلام ومنثوره، ولكن اسمه أدل على منظوم الكلام منه من منثوره، والازدواج عنده يشمل منثور الكلام ومنظومه، ولكن اسمه أدل على منثور الكلام منه من منظومه، فبينهما تفاوت في الاستعمال وتناسب، فبينما يتناسب التشطير مع شطري المنظوم، يتناسب الازدواج مع فصلي المنثور وجزأيه.

فالتشطير "هو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه، فمثاله من النثر قول بعضهم: من عتب على الزمان طالت معتبته، ومن رضي عن الزمان طابت معيشته، وقول الآخر: رأس المداراة، ترك المماراة، فالجزآن من هذه الفصول متوازنا الألفاظ والأبنية، وقد أوردت(العسكري) من هذا النوع في باب الازدواج ما فيه كفاية، وأما مثاله من المنظوم، فكقول أوس بن حجر:

فتحذركم عبس إلينا وعامر ۞ وترفعنا بكر إليكم وتغلب[56].

وإذا كان التشطير أنسب للشعر منه إلى النثر، في تعادل مصراعيه، وتوازن ألفاظهما توازنا متناسبا، كما هو وارد في شطري بيت الشاعر، فإن الازدواج أنسب للنثر منه إلى الشعر، ولذلك خصص له العسكري بابا، نقل فيه بعض كلامه عن الجاحظ، ومما بدأه به قوله:

"لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج"[57]، ثم ضرب له الأمثال من القرآن الكريم، ومن الحديث النبوي الشريف، ومن كلام الكتاب مما يشبه ما سبق، ومما يكون مزدوجا، ومزدوجا مسجوعا، ومما تتناسب فواصله في الطول والقصر، مفضلا عليها الفواصل التي تساوت في الطول والقصر حتى توازت فيهما، مثل قول الأعرابي: "قيل لأعرابي ما خير العنب؟ قال: ما اخضر عوده، وطال عموده، وعظم عنقوده"[57]، ثم قال العسكري معلقا على ذلك: "فهذه الفصول متوازية لا زيادة في بعض أجزائها على بعض بلى في القليل منها، وقليل ذلك مغتفر لا يعتد به"[57]، ثم يرى العسكري أن العرب أعجبوا بمنثور الكلام المزدوج المسجوع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، مثل قول امرئ القيس: (سليم الشظى، عبل الشوى، شنج النسا)[57].

وتعرض ابن رشيق إلى مزدوج الكلام، فرأى "الناس مختلفي الرأي فيه، منهم من يجعل الكلمة وأختها، وأكثر ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب، وبه كان يقول البحتري في أكثر أشعاره، من ذلك قوله:

تطيب بمسراها البلاد إذا سرت ✿ فيفغم رياها، ويصفو نسيمها

ففي القسيم الآخر تناسب ظاهر"[58]، ثم ضرب أمثالا أخرى، فيها مزاوجة في منثور الكلام.

وما اتضح لنا من كل ما سبق، هو أن التشطير أخص وأولى بالمصراعين في الشعر منه بالكلام المنثور، في تعادل الشطرين وتناسب ألفاظهما وتوازنها، أولا بأول وآخرا بآخر، وأن الازدواج أخص وأولى بفواصل المنثور منه بالكلام المنظوم، في تساوي الأجزاء وتعادلها وتناسب ألفاظها وتوازنها، أولا بأول وآخرا بآخر، على أن بعض الشعر لا يخلو من الازدواج في بعض أشطاره دون أخرى، كما ورد في الشطر الأخير من بيت

البحتري دون أوله، في قوله: (فيفغم رياها، ويصفو نسيمها)، ولو تناسب آخر الشطر مع أوله، في التعادل والاتزان، لكان حينئذ تشطيرا لا ازدواجا.

فمن الازدواج في منفرجة ابن النحوي قوله[59]:

8- ونزولهم، وطلوعهـم ✿ فإلى درك، وإلـى درج

9- ومعايشهم، وعواقبهـم ✿ ليست في المشي على عوج

11- فإذا اقتصدت، ثم انعرجـت ✿ فبمقتصـد، وبمنعـرج

17- فهناك العيش وبهجتـه ✿ فلمبتهـج، ولمنتهـج

لقد تعادت ألفاظ البيت الأول من المجموعة في شطره الأول بين (نزولهم/ طلوعهم) تعادلا تاما في الوزن والروي، على صورة مخالفة للتعادل في شطره الثاني تعادلا تاما في الوزن، بين زوج المركب: (فإلى درك، وإلى درج)، وتعادل لفظ البيت الثاني، في شطره الأول بين زوج: (ومعايشهم، وعواقبهم) معادلة تامة في الوزن بينهما، دون ذلك في شطره الثاني، وتعادل لفظ البيت الثالث منها تعادلا نسبيا بين زوج: (إذا اقتصدت، ثم انعرجت)، على صورة مخالفة لما تعادل به لفظ شطره الثاني بين زوج: (فبمقتصد، وبمنعرج)، وتعادل الشطر الأخير من البيت الأخير تعادلا تاما في الوزن والروي، دون ذلك في شطره الأول، ليخرج الكلام بذلك من معدول إلى مرسل، ومن مرسل إلى معدول، فيشكل المعدول الموزون بذلك وظيفة تمييزية مباينة للمرسل، فينتج إيقاعا ونغما بتكرار صوت صيغة أول المزدوج في آخره، فيثير بإيقاعه وتناغمه الأسماع ويجذبها إليه، وينبهها إلى ما يؤمه من مفهوم ويؤكد عليه، أكثر من المفهوم الذي ترسلت وحداته على غير تعديل ووزن.

ومن التشطير والازدواج قول عفيف الدين التلمساني [60] :

1- ندى في الأقحوانة أم رضاب ✿ وطل في الشقيقة أم شراب

2- فتلك وهذه، ثغره وكأس ✿ بذا ظلم، وفي هذه شراب

ومن التشطير قوله في وصف لحظة حضور [61] :

1- واصلوني بعد بعدي ✿ ورعوا سالف عهدي

4- فاجتمع يا ماء دمعي ✿ وانحلفي يا نار وجدي

9- إن أقل يا ألف مولا ✿ ي، يقل يا ألف عبدي

ومن التشطير قوله مخاطبا نسمة السحر [62] :

أسكرت بان الحمى يا نسمة السحر ✿ فهل أتيت من الأحباب بالخبر

كم في جفونك من حانات خمار ✿ وكم بخديك من روضات أزهار

ومن التشطير قوله عن ربع الحمى [63] :

1- عن يمنة الجزع بالحمى حلل ✿ لعربها من جمالهم حلل

2- كل أحاديث حبهم صلف ✿ وكل أخبار حسنهم غزل

ومن التشطير قوله في بزوغ نور الهدى وانتشاره في الكون [64] :

3- أطلعتم يا أهل المنحنى قمرا ✿ بدا على الكون منه بهجة وسنا

5- إن قلت غصن تبدى وجهه قمرا ✿ أو قلت بدر تثنى قده غصنا

ففي المثال الأول، جمع عفيف الدين التلمساني، بين عدد من ألوان البديع، منها ما يوهم بتجاهل العارف، إن كان يرى في الأقحوانة ندى أم رضابا، وفي الشقيقة طلا أم شرابا، على طريقة الصوفية في تداعي المعاني الروحية بالمعاني الحسية، ومنها ما أخرجه مخرج التشبيه، حين أخذ الشبه للثغر من الأقحوانة، وللكأس من الشقيقة، وللظلم (بريق الأسنان) من الندى، وللشراب من الطل (خفيف المطر)، وزاد على

ذلك بأن أخرج الكل مخرجا متعادلا موزونا، فشطر في البيت الأول بأن جعل وحدات شطره الأول متعادلة مع وحدات شطره الثاني، ومتناسبة أولا بأول وآخرا بآخر، وصرع بين مصراعيه؛ ثم زاوج في البيت الثاني مزاوجة متعادلة بين (بذا ظلم، وفي هذه شراب)، ومزاوجة متناسبة بين (فتلك وهذه، ثغره وكأس)، بتقدير (فتلك ثغره، وهذه كأس)، فأخرج البيتين بذلك في القصيدة مخرجا مستميزا، لا يقولان قولا لطيفا في معناهما فحسب، ولكن يوقعان وينغمان له لحنا شجيا، فيثيران له وينبهان إليه.

وفي الثاني، الذي يصف فيه العفيف التلمساني لحظة من أعز لحظات حضورهم، وغبطة من أوقع غبطات نفوسهم، عدل فيه ألفاظ الأبيات تعديلا متناسبا، وساوى بين ما جاء منها في الأشطر الأولى، وبين ما جاء منها في الأواخر، مساواة متوازنة، حتى كاد الشطر الأول من قوله: (واصلوني بعد بعدي) ينطبق على الشطر الثاني من قوله (ورعوا سالف عهدي)، وحتى لا فجاج في انطباق الشطر الأول من قوله (فاجتمع يا ماء دمعي) على الشطر الثاني من قوله (وانطفي يا نار وجدي)، وقل مثل ذلك في البيت الأخير منها، والشاعر بذلك لم يرسل غبطة الحضور العزيزة عليه، النادرة في سلوكه ومناه، إرسالا في كلام مرسل بعروضه الجاف الذي لا يظهر له أثر على المعنى والشعور المصاحب، ولكنه عدله في صورة ما شاء ركبه، لتكون وحدات مصارعه الأولى متوافقة ومتناسبة ومتوازنة مع الأواخر منها، حتى تتكرر الأصوات تكرارا متناسبا، كل بما يوافقها ويناسبها في الصيغة، وحتى يقع آخرها على حافر أولها، فتتواشج بذلك وتتناغم، وتثير بذلك الوقع وتنبه إلى ما تؤمه من معاني الغبطة والشعور.

وفي الثالث وقف الشاعر فيه يخاطب نسمة السحر، ويسائلها عما حملته عن الأحبة من خبر، فأطنب في ذلك بعد المطلع في التخييل كمن

يقرأ الكف، حتى وصل إلى البيت الحادي عشر، فاستحضر من جديد نسمة السحر، وتمثلها في صورة حسناء لها ما لها من حواس، وتنذر بما تنذر من ملامح جمال الحضرة وجلالها، فعدل البيت للطافة المعنى فيه ودقته، ووزن وحداته موازنة، يتناسب ما جاء منها في صدره مع ما جاء منها في عجزه ويتكافأ، أولا بأول وآخرا بآخر، فوقع البيت بذلك التعادل والتوازن وتناغم، وأثار بذلك من حاله مثل حاله ونبهه إلى ما هناك من دقيق المعاني ولطيف المشاعر والأذواق.

أما في الرابع فوقف الشاعر فيه متبرما من صلف عرب الحمى وتمنعهم عن وصله، مشيرا بذلك إلى مقام الفرق والغياب عن الحضرة، وهو مقام احتجاب الخلق بحظوظه البشرية عن مشاهدة قيام الخلق بالحق، وهو لذلك مقام التفرقة والكثرة، والمناجاة والحسرة، وما يماثلها من المشاعر التي أظهرها الشاعر ظهورا حافا بأبيات القصيدة عموما، وفي البيتين المذكورين خصوصا، والمشطر منهما بصفة أخص، الذي تعادلت وحداته وتوازنت، فتناسب منها ما جاء في صدره (كل أحاديث حبهم صلف) مع ما جاء منها في عجزه (وكل أخبار حسنهم غزل)، أولا بأول وآخرا بآخر، فوقع البيت بذلك وتناغم، بما تكرر من صيغ في عجزه، تكرارا متكافئا مع صيغ صدره، فأثار بذلك مَن حاله مثل حاله، ونبهه إلى معاناته ومكابدته في حاله أمام مقام الفرق الأول.

وفي المثال الأخير يخاطب أهل المنحنى، الذين ظهر منهم نور الهدى بالحق، فعم الكون بسناه بهجة وسرورا، وقد رمز إلى ذلك الظاهر، الحقيقة المحمدية، بالقمر التمام، تمثله شخصا سويا، وإنسانا كاملا، فيه من الجمال بقدر ما فيه من الجلال، فأضفى عليه ما أضفى من نعوت الجمال الحسي الصوري للدلالة به على الجمال الروحي المثالي، وعدل مفردات البيت له، كيما يتعادل ما جاء منها في شطره الأول (إن قلت

غصن تبدى وجهه قمرا)، مع ما جاء منها في شطره الثاني (أو قلت بدر تثني قده غصنا)، معادلة متساوية في عدد المفردات، ومتكافئة في صيغها الصرفية والصوتية، وهي الصنعة التي ينتج عنها الإيقاع والنغم، والبيت حينئذ لا يقول المعنى الذي قال فحسب، ولكنه يقول المعنى بالمغنى أيضا.

وكان محمد بن يوسف الثغري التلمساني كثير المغنى بالتشطير في مولدياته، مثله في الكثرة في ذلك، مثل عفيف الدين التلمساني في مجمل قصائد ديوانه، ومما نجتزئه له من ذلك، بعض قيله في مولدية مطلعها (أسائل عن نجد ودمعي سائل)، أنشأها وأنشدها ليلة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف من سنة 761 هجرية[65]:

21- فيا ليل أشجاني أمالك آخر ✿ ويا بحر أشواقي أمالك ساحل

44- فكل جلال دونه متقاصر ✿ وكل جمال دونه متضائل

ومنه بعض قيله في قصيدة مطلعها (سر المحبة بالدموع يترجم)، يصف في جزء منها وضعه بإزاء أحبته[66]:

7- والقرب منهم للمتيم جنة ✿ والبعد عنهم للمشوق جهنم

52- زجرتك بارقة الهدى لو ترعوي ✿ ونهتك واعظة النهى لو تعلم

ومن ذلك أيضا قوله في أخرى يزجر نفسه[67]:

1- سمالك نور الحق للحق هاديا ✿ فخفضت طرفا عن سناه وهاديا

5- ففي الرشد لا تزداد إلا تماريا ✿ وفي الغي لا تزداد إلا تماديا

فالمجتزأ الأول بيتاه متباعدان في المولدية، الأول منهما متعلق بالجزء الأول منها، الخاص بالذات الناقصة، والثاني منهما متعلق بالجزء الثاني منها، الخاص بالذات الكاملة، وقد أشرنا أكثر من مرة، إلى أن المولديات، عادة ما تبنى بناء ثنائيا، متقابلا ومتوازيا، أحدهما يتعلق بوصف الشاعر فيه لذاته الناقصة التي تصبو إلى الكمال ثم الاتصال، وآخرهما متعلق بالذات النبوية الكاملة في ذاتها وصفاتها وأفعالها، التي

تعد بذلك واسطة للسلوك وبابا للنجاة، وفي نهاية المولدية بنية ختامية، تضم كلا من الذات الناقصة إلى الذات الكاملة، انضمام ابتهال واستغاثة، نشدانا للفتح والنجاة.

وتبعا لذلك، جاء البيت الأول جامعا لمعنى نقص الذات المحبة الراغبة في التوبة والأوبة، وجاء كاملا في المبنى، مستميزا به من أكثر أبيات الجزء الأول، بنظام التشطير الذي تساوت به وحدات مصراعه الأول مع وحدات مصراعه الثاني، وتعادلت معها معادلة تامة في الميزان، حتى إنه ليمكن أن ينطبق المصراع الأول على الثاني مطابقة تامة، أولا بأول وآخرا بآخر، فجاء البيت بذلك في معناه متناغما مع وقعه ومغناه.

وجاء البيت الثاني منهما جامعا لمعنى كمال الذات النبوية في جلالها وجمالها، كما جاء كاملا في المبنى، مستميزا به من أغلب أبيات الجزء الثاني من المولدية. بنظام التشطير الذي تساوت به وحدات شطره الأول مع وحدات شطره الثاني في العدد، وتعادلت معها في الصيغ الصرفية معادلة تامة، يمكن بها أن ينطبق الشطر الأول على الثاني مطابقة تامة، أولا بأول وآخرا بآخر، فجاء البيت بذلك في كمال معناه، متواشجا مع كمال إيقاعه الداخلي ومغناه كذلك.

أما المجتزأ الثاني من قصيدة الثغري، فعلى خلاف المجتزأ السابق. كلاهما متعلق بالذات المحبة الناقصة التي تصبو إلى التوبة والأوبة للاتصال، الأول منهما في معنى الحنين والشوق إلى الأحبة، جامع لأحوال القرب والبعد عنهم، وهو المعنى الذي تدور حوله بقية الأبيات، فجاء بذلك كاملا في مبناه، بنظام التشطير، وانتظامه في وحداته التي تساوت عددا، وتعادلت وزنا، وتطابقت ترتيبا، صدورها على أعجازها، فتكامل البيت بذلك معنى ومغنى، وقل مثل ذلك في البيت الثاني منهما الذي جاء في آخر الجزء، والذي حمل فيه الشاعر على النفس الأمارة

بكامل اللوم والزجر، مستعملا أسلوب التجريد، زيادة على كمال البيت في معناه وتفاعله مع إيقاعه ومغناه.

وأما المجتزأ الأخير فلا يختلف كثيرا عن السابق، من حيث كونه متعلقا ببيتيه معا بالذات المحبة المشوبة بحظوظها البشرية، ومن حيث كونهما متقاربين في الموضع والمعنى، فهما معا في لوم النفس واستتابتها، باكتساب حقوقها من نور الحق الذي بزغ في الخلق هاديا، ومحو حظوظها البشرية التي ما انفكت تزداد إلاّ تماديا، وليس في سلوك القوم وتدرجهم أكمل ولا أشرف من اكتساب الكمالات ومحو الحظوظ الدنيوية، فجاء البيت الأول منهما غاية في التناسق والتماثل، وجاء الثاني منهما غاية في كمال انتظام شطريه، إذ تساوت في العدد، وتعادلت في الميزان، وتوازنت في الصيغ، فتكررت الأصوات أوائلها: (ففي الرشد لا تزداد إلا تماريا) في أواخرها: (وفي الغي لا تزداد إلا تماديا) على التراتب أولا بأول وآخرا بآخر، فتفاعل البيتان بذلك معنى ومغنى.

وكان أبو حمو موسى الزياني، مثل شاعر بلاطه الثغري، مدرسة واحدة في نظم المولديات، وفي معرفة مغاني المعاني بنظام التشطير تارة، وبغيره من الأنظمة مما ندرسه تارة أخرى، فمن ذلك قوله في مولدية أنشأها وأنشدها بالمناسبة سنة 762 هجرية[68]:

5- يا راحلين وللتوديع ما عطفوا ✿ وسائلين وبالمشتاق ما عرفوا

6- قفوا قليلا على مضنى الغرام قفوا ✿ خذوا فؤاد المعنى الصب وانصرفوا

لا أبتغي منكم رهنا ولا ثمنا

ومن قوله في أخرى أنشأها وأنشدها بالمناسبة سنة 765 هجرية[69]:

19- فرقوا لقلب غدا مشرقـا ✿ وحنوا لصب ثوى مغربـا

20- فواكف أجفانه مارقـا ✿ ولاعج أشواقه ما خبـا

ومن قوله في أخرى أنشأها وأنشدها بالمناسبة سنة 767 هجرية[70]:

3- وقد كنت بالوصل منكم قريبا ✿ فأصبحت بالهجر منكم غريبا

26- وأضحى من الشوق جسمي عليلا ✿ وأمسى من الهجر قلبي كئيبا

ومن قوله في أخرى كذلك أنشدها بالمناسبة سنة 768 هجرية[71]:

27- ولا رضيت لنفسي غيرهم بدلا ✿ ولا وجدت لقلبي دونهم طلبا

33- وكم سحبت ذيولي في الهوى مرحا ✿ وكم سفحت دموعي بعدهم سحبا

فالمجتزآت الأربعة، وإن كانت منتزعة من مولديات مختلفة، فإنها جميعا تغترف المعنى من حقل دلالي واحد، هو حقل البعاد والاغتراب عن ربع الحمى، ربع الديار المقدسة، وما يصاحب ذلك من معاني جزئية، كالشوق والحنين، والبعد والهجر، والمعاناة والمكابدة، وقد تهدأ هذه المشاعر في أوقات اللهو بمباذل الحياة ومكاسبها، ولكنها سرعان ما تحركها الركائب التي تشد الرحال من حين إلى آخر، وتحركها المناسبات المولدية والدينية من سنة إلى أخرى، فيتحرك لها وجدان من تخلفوا عن الركائب وأقعدتهم المشاغل عن الرحلة. وما ينبغي الإشارة إليه، هو أن هذا المعنى بجزئياته، إن هو إلا معنى صوري لمعنى روحي، فالتواصل المنشود ليس بالرسوم والأجساد، ولكنه بالقلوب والأرواح، مما يرفع المولديات إلى أجواء صوفية وروحانية.

وإذا كان ذلك كذلك هو المعنى اللطيف المرسل في المجتزآت الأربعة جميعا، كان من حقه على الشاعر أن يهيئ له المغنى الذي يرسله به، فيختار من الإمكانات اللغوية، لا بما يدل عليه دلالة إشارية فحسب، ولكن بما يمكن أن يثير الأسماع إليه، وينبه المدارك عليه. ويجعلها تتمكن منه وتتفاعل معه وتتواجد. على الصورة نفسها التي تمكن بها ذلك المعنى من إدراك المرسل ووجدانه، وربما كان التشطير أنسب هيئة، على ما هو عليه من انتظام وتعادل، في خلق المغنى الملائم الذي يتفاعل

مسموعه الشجي، مع مفهومه الحزين، لتوصيل الرسالة كاملة، بما فيها من معنى وشعور.

فالتشطير وإن كان نظاما من أنظمة الإيقاع الداخلي، فإنه يمتاز بصنعة فائقة. تشمل التساوي في اللفظ بين شطري البيت، والتعادل بينها في الوزن والصيغة، والتقابل في الترتيب أولا بأول وآخرا بآخر، وتكرار الصوت تكرارا متوافقا بين صيغ صدر البيت مع ما يناسبها من عجزه، حتى ليمكن أن يتطابقا مطابقة تامة كما هو الحال في أغلب المجتزآت التي اخترناها من مولديات أبي حمو موسى الزياني، أو مطابقة ناقصة لا يعتد بنقصها، لغلبة الصيغ المتوافقة على ما اعتل منها في الحرف والحرفين، مثل اعتلال صيغة (بالمشتاق) مع ما يوافقها (للتوديع)، في المجتزإ الأول، ومثل اعتلال المطابقة في بعض التركيب النحوي. كاعتلال تركيب (فؤاد المعنى الصب) مع ما يوافقه (قليلا على مضنى الغرام)، في المجتزإ نفسه، مما لا يؤثر تأثيرا بالغا على وقع حافر اللفظ على حافر مكافئه، وبالتالي على الإيقاع والنغم المنشود في ذلك الحيز بمجمله.

2- في وحدات الموازنة:

الموازنة نظام من أنظمة الإيقاع الداخلي في منظوم الكلام ومنثوره، فهي من مصدر وزن الشيء يزنه وزنا وزنة، إذا راز ثقله وخفته وامتحنه بما يعادله لمعرفة وزنه. ومنه وزن الشعر إذا قطعه أو نظمه موافقا لميزان الشعر. ومنه وازن بين الشيئين، إذا قابل بينهما في الوزن، ومنه توازن الشيئان، إذا تعادلا في الميزان وتقابلا في الموضوع وتحاذيا وتوازيا.

والموازنة في الاصطلاح البلاغي هي "أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية، كقوله تعالي: (ونمارق مصفوفةٌ، وزرابي مبثوثةٌ) (الغاشية:15،16)، فإن المصفوفة والمبثوثة متساويان في

الوزن دون التقفية، ولا عبرة بالتاء لأنها زائدة"[72] ، وقد جعلها الخطيب القزويني بالتعريف السابق، في عداد أقسام السجع، ولا تختلف عنه إلا بتحررها من اتفاق الروي الذي يلتزمه السجع. بينما جعلها قبله ابن رشيق من عداد أقسام المقابلة، شرط تحررها من قيودها كالمخالفة والموافقة، مع توخي المزاوجة والموازنة بين الألفاظ، فقال: "ومن المقابلة ما ليس مخالفا ولا موافقا كما شرطوا، إلا في الوزن والازدواج فقط"[73] ، ومن الأمثلة التي وضح بها الموازنة قول أبي الطبيب:

نصيبك في حياتك، من حبيب ۞ ونصيبك في منامك، من خيال

فوازن في قوله (في حياتك) بقوله: (في منامك)، وليس بضده، ولا مواقفه وكذلك صنع في الموازنة بين: (حبيب وخيال)، وإن اختلف حرف اللين فيهما، فإن تقطيعه في العروض واحد"[73]

ويبدو من كل ذلك أن الموازنة تتداخل مع كل من التشطير والمزاوجة والسجع والمقابلة، في جهة التوازن والتعادل والتقابل والتوازي، وتختلف عن التشطير باقتصارها على الفاصلة والفاصلتين، واشتماله على تعادل شطري البيت، وعن الازدواج والسجع بتحررها من القافية، وعن المقابلة بتحررها من الأضداد، فلا لزوم فيها إلا للازدواج وتعادل الفواصل وتوازنها، كما في الآية السابق، وكما في قول أبي الطيب المتنبي السابق، فما لم يكن من التعادلات تشطيرا ولا مقابلة ولا سجعا وازدواجا مسجعا فهو موازنة، وكلها أنظمة متداخلة، يلتبس بعضها ببعض، ولكنها متضافرة ومتكاملة في التعادل والتوازن، مما يجلها مختصة بنظام الإيقاع الداخلي في منظوم الكلام ومنثوره.

والشعراء الذين ندرس شعرهم، يراوحون بين هذه الأنظمة المختصة بالإيقاع في قصائدهم، بحسب ما يستقيم منها لهم، على المباعدة بينها بالكلام المرسل أحيانا، وعلى التداخل بينها والتراكم والتعاظل

أحيانا أخرى، فمن الموازنة في شعر أبي مدين التلمساني، قوله في إحدى قصائده، على لسان معبوده[74]:

10- الملك ملكي، والأمر أمري ۞ أنتم عبيدي والجاه جاه

11- الجود جودي، والفضل فضلي ۞ أنا الذي يرتجى عطاه

12- الحب حبي، والقرب قربي ۞ والعز عزي، فادخل حماه

الأبيات الثلاثة جاءت فواصلها متساوية في الوزن دون التقفية، ما عدا واحدة مقفاة، ففي البيت الأول وازن قوله (ملكي) بقوله (أمري)، وفي البيت الثاني وازن قوله (جودي) بقوله (فضلي)، وفي البيت الثالث وازن قوله (حبي) بقوله (قربي) وبقوله (عزي)، وترسل الكلام فيما عدا ذلك في الأبيات، فدل بالفواصل المتوازنة جميعا، على ما وضعت وحداتها للدلالة عليه من معاني وحدانية الواحد وصمدانيته، كما دلّ بتوازنها وتعادلها وإيقاعها وتناغمها دلالة تعبيرية ثانوية حافة ومصاحبة للدلالة المنطقية، تمثلت في إثارة الأسماع وجذبها، وتنبيهها بمغناها إلى ما تؤمه الفواصل من معنى، وتضمه من شعور، وتحيز الشاعر لموضوعه وانتصاره له.

ومن الموازنة، قول أبي مدين في قصيدة أخرى، يشكو فيها الأسر الروحي في البدن. بعد النفخ الإلهي، ويشبه ذلك بمعاناة طير مقفص يلهو به طفل، جاء فيها[75]:

4- كعصفورة في كف طفل يضمها ۞ تذوق سياق الموت والطفل يلعب

5- فلا الطفل ذو عقل، يحن لما بها ۞ ولا الطير ذو ريش،يطير فيذهب

إذ وازن الشاعر قوله في الفاصلة الأولى (ذو عقل) بقوله في الفاصلة الثانية (ذو ريش)، فدل بالفاصلتين المتوازنتين، مع ما يتم فائدتهما في البيت، على ما وضعتا للدلالة عليه من معنى منطقي، بوصفه

مشبها به، أخذ الشاعر منه الشبه لحاله، بوصفه مشبها، فكلاهما يعاني الأسر والعذاب الأليم، الشاعر من عالم الأظلة والأرواح، إلى النفخ في عالم الأشباح، والطير من الفضاء الفسيح إلى الأسر بالحبس في الأقفاص، ثم دل بما استقام له من توازن الفاصلتين وتعادلهما، وبالتالي تناغمهما وتوقيعهما، برجع صوت الفاصلة الثانية على صوت الأولى، دلالة تعبيرية حافة ومصاحبة للدلالة الحرفية، تمثلت في الإثارة بالمغنى إلى ما تضمانه من ذلك المعنى، والتنبيه عليه والتوكيد عليه، أكثر من غيره ما ترسل فيه الكلام.

ومن الموازنات التي جاءت في شعر عفيف الدين التلمساني، نجتزئ من مقطعة، يصف فيها الخمر والندامي، قوله[76]:

2- وقد أديرت على ندامى ۞ قد استظلوا الكروم ظلا
3- فالكل نحو الحمى سجود ۞ فالبعض أسرى، والبعض قتلى

إذ وازن الشاعر قوله في الفاصلة الأولى (أسرى) بقوله في الفاصلة الثانية (قتلى) موازنة متعادلة وتامة، فدل بهما على ما وضعتا للدلالة عليه من معنى حرفي، هو حال فعل الخمر في الندامى، وأشار به إلى مرموز معناه الصوفي الذي يعادله. وهو فعل حال التجليات النورانية في المريدين الواصلين، كما دل بتوازن الفاصلتين وإيقاعهما دلالة تعبيرية مصاحبة للدلالتين الحرفية والإشارية، مصاحبة إثارة بمغناهما، وتنبيه إلى ما يضمانه من معنى وشعور.

ومنها ما نجتزئه من قصيدة يصف فيها تطور تجربته الصوفية من الفصل إلى الوصل، ومن الوحشة بالمحبوب إلى الإيناس به فقال[77]:

3- وقد كنت من أسما على حين فترة ۞ من الوجد، لا أدعى إليها ولا أسمى
4- فلما غدا سقمي لباسي، ومدمعي ۞ سرابي، فلا أضحى هناك ولا أظما
5- تعرضت للنادي، فناديت باسمها ۞ وساهمت بالوادي، ففزت بها سهما

حيث تراكمت الموازنات فيها وتعاظلت، إذ وازن الفاصلة الأولى في قوله (لا أدعى) بالفاصلة الثانية في قوله (لا أسمى)، وفي البيت الموالي وازن قوله في الفاصلة الأولى (لباسي) بقوله في الفاصلة الثانية (سرابي)، ثم ثنى فيه بفاصلة أخرى متوازنة بين قوله (لا أضحى) وقوله (لا أظما)، ووزان في البيت الأخير، قوله في الفاصلة الأولى (للنادي) بقوله في الفاصلة الثانية (بالوادي) موازنة مسجعة على خلاف صحيح الموازنات التي سبقتها. فدل بها جميعا على ما وضعت للدلالة عليه من معنى حرفي ومعنى إشاري يخص تدرجه في تجربته الصوفية من مريد إلى مراد في الحضرة الأسمائية؛ ثم دل بما توازن له من فواصل وتعادل دلالة تعبيرية، لا تخرج في عمومها، عن إثارة المستمع وتنبيهه بإيقاعها ومغناها إلى معناها الذي تؤم والمشاعر التي تضم.

ومنها أيضا ما نجتزئه من قصيدة، يصف في آخرها كون المريد وحالة في عالم الأظلة، عند غيبته عما سوى الحضرة، قوله[78]:

7- كل حي في هواها ميت ۞ إنما ميت هواها ذاك حيّ
8- لا ترم في شمسها ظل السوى ۞ فهي شمس، وهي ظل، وهي فيّ

وجاءت الموازنات الثلاث في الشطر الأخير في قوله (فهي شمس، وهي ظل، وهي فيّ) والفيئ هنا بمعنى الغنيمة أو بمعنى ظل ما بعد الزوال، فدل بالفواصل جميعا دلالة حرفية على أن الشمس إذا أشمست فلا شيء في سماها سواها، ودلالة إشارية على أن لا شيء في الوجود موجود على الحقيقية سوى الحضرة العلية بجمالها وجلالها. وأثار الأسماع بمغنى الموازنة ونبه إلى ما تظمه من معنى وشعور.

ومن الموازنة، على شرطها، ما انتقيناه من قصيدة محمد بن يوسف الثغري، في مدح النبي(ص)، ويبدي فيها بشوقه وحنينه إلى زيارة مقامه الشريف حيث يقول[79]:

16- يمثل لي مرآك، في كل لحظة ✿ ويخطر لي ذكراك، ماجرت الذكرى

20- عقدت بها جفني واطلقت أدمعي ✿ فلا عَبرة ترقى، ولا مقلة تكرى

54- أعاد الأعادي فرقتين بحكمة ✿ فمن فرقة قتلى، ومن فرقة أسرى

وازن الشاعر في البيت الأول، الفاصلة الأولى في قوله (مرآك) بالفاصلة الثانية في قوله (ذكراك)، ووازن في البيت الثاني، الفاصلة الأولى في قوله (ترقى) بالفاصلة الثانية في قوله (تكرى)، ومعنى ترقى: تسكن، وتكرى تنام، ثم وازن في البيت الأخير، الفاصلة الأولى في قوله (قتلى) بالفاصلة الثانية من قوله (آسرى)، موازنة متعادلة في الصيغ، متحررة من قافية السجع، ومن التضاد والتماثل كما شرطوا، فدل بوحداتها المتوازنة دلالة حرفية، على ما وضعت له الوحدات في أصل الوضع اللغوي، من معان تختلف من بيت إلى آخر، ومن فاصلتين في البيت، إلى أخريين في بيت آخر، ودل بما توازن له من فواصل وتعادل، دلالة تعبيرية مصاحبة لدلالتها الحرفية، تمثلت في إثارة الأسماع بإيقاعها ومغناها، وتنبيها إلى ما تضمه من معنى وشعور، وتؤكد عليه أكثر من غيره.

ومن الموازنة كذلك، ما جاء في بعض مولديات أبي حمو موسى الزياني، التي انتقينا منها قوله من إحداها[80]:

25- وقد قطعت قلبي القطيعة والنوى ✿ بأبيض هندي، وأسمر خطيّ

34- سلام مشوق أثقلته ذنوبه ✿ واخر عن سير، وقيد عن سعي

وانتقينا منها قوله من أخرى[81]:

5- فوا أسفى من ذنوب مضت ✿ تقضيتها في زمان الصبا

6- وكم لمت نفسي، فما أقلعت ✿ وعاتبت قلبي، فما اعتبا

ففي المنتقى الأول، وازن الشاعر، في البيت الأول منه، الفاصلة الأولى في قوله (هندي) بالفاصلة الثانية في قوله (خطي)، ووازن، في البيت الثاني منه، الفاصلة الأولى في قوله (سير) بالفاصلة الثانية في قوله (سعي)، وفي المنتقى الثاني، وازن الشاعر، في البيت الثاني منه، الفاصلة الأولى في قوله (نفسي) بالفاصلة الثانية في قوله (قلبي)، بينما جاء البيت الأول منه جيئة مرسلة، من أجل تمام المعنى ، ومن أجل بيان الفرق بين الكلام المتعادل المتوازن منه من الكلام المرسل الذي لا يزيد عن توصيل الدلالة عارية من مغنى الموازنة وإيقاعها المثير للأسماع، المنبه لها على ما يؤمه من معنى، ويؤكد عليه.

ونخلص مع الموازنة إلى أنها بشروطها المشددة المذكورة التي اشترطها البلاغيون لها، حتى تتميز من غيرها من الأساليب المتوازنة الأخرى، قد ضيق من مجالها من جهة، وفسح المجال لتحرك نظام التوازن والتعادل من جهة أخرى، وذلك عندما يتطلب التوازن والإيقاع في موضع ما من القيل المنظوم أو المنثور، يتعذر فيه، لسبب أو لآخر، توظيف التشطير أو المقابلة أو المزاوجة والسجع، كالمانع الدلالي أو العروضي أو التقفوي، ففي هذه الأحوال تكون الموازنة المتحررة من قيود الأنظمة السابقة، ما سوى الوزن، هي التي تلبي الطلب، وتقوم بأداء الوظيفة الإيقاعية.

3- في وحدات مراعاة النظير:

مراعاة النظير في الاصطلاح البلاغي، هو الجمع بين أمرين أو أمور متناسبة ومتقاربة، ومعنى النظير هو المماثل والمساوي والمشاكل والقرين، والمقابل، يقال اجتمع نظراء القوم أي وجهاؤهم المتماثلون في الشرف والسلطة، والمتساوون في الرأي والمشورة، ويقال: هذا نظير هذا في الهيئة أو اللون أو في غيرهما، أي يشاكله ويقاربه، كما يقال: داري

تناظر داره، أي تقابلها، فهما متناظرتان، أي متقابلتان، ومنه تناظرت الكلمات في المعنى أو في المبنى، إذا تماثلت في ذلك وتقاربت وتشاكلت وكان بينها علاقة تناسب، أي تقارب وتشاكل في ذلك.

ومما نتمثل به لذلك من الأشباه والنظائر. بعض ما جاء به ابن مقلاش الوهراني في شرح بردة البوصيري، عندما شرح البيت الخامس والعشرين منها، الذي يقول فيه البوصيري[82]:

ولا تطع منهما خصما ولا حكما ۞ فأنت تعرف كيد الخصم والحكم

قال ابن مقلاش: "وفي البيت مراعاة النظير: وهو الجمع بين أمرين متناسبين أو أكثر، ومنه في قول ابن خلدون (عبد الرحمن):

زعموا أن للحمامة حزنا ۞ وأراها في الحزن ليست كذلك

خضبت رجلها وطوقت الجيد ۞ د وغنت وما الحزين كذلك

فجمع بين خضاب الرجل، وتطويق الجيد، والتغني، وهذه أمور متناسبة"[82] ومن الواضح أن مراعاة النظير، هو الجمع بين لفظين ينتسبان إلى حقل دلالي واحد، كما في قول البوصيري (خصما ولا حكما)، أو أكثر تنتمي إلى حقل دلالي واحد كذلك كما في قول ابن خلدون، وإذا كان ذلك كذلك، فإن ترجيع المتماثلات المنتمية إلى حقل دلال واحد يضفي على أسلوب مراعاة النظير مظهرا من مظاهر الإيقاع والنغم، ويزداد ذلك توطيدا، إذا تعادلت الألفاظ المناظرة في الصيغة وتوازنت في الصوت، مثلما تناسبت في الدلالة وتقاربت، فيكون هذا الأسلوب، بذلك من أشباه الأساليب المتعادلة المتوازنة ونظائرها، في البناء الثنائي، فما فوق، بناء متعادلا متقابلا متحاذيا متوازيا، وفي الوظيفة التمييزية التي جعلت منه أسلوبا، على ما هو عليه من نظام وانتظام، والوظيفة التعبيرية على ما هو له من دلالة دالة على الإثارة والتنبيه والتوكيد بمغناه على معناه الذي تؤمه وحداته وتضمه.

ويعد أسلوب مراعاة النظير من أكثر الأساليب تحريكا في منثور الكلام ومنظومه، تحريكا قوامه التداعي بين الألفاظ المتناسبة في المعنى ، والمتوازنة غالبا في المبنى. وهو لا يقتصر على البيت والبيتين في القصيدة فحسب، ولكنه غالبا ما يشمل أبياتها ويعمها، فيعوض شعريتها بمغناه، حين تجف منابع الشعرية التخييلية أو تقل وتشح فيها ، ومن نماذج شعرائنا في ذلك قول أبي مدين التلمساني، في تقريره لوحدانية الله[83]:

1- الله قل وذر الوجود وما حوى ✿ إن كنت مرتادا بلوغ كمال
2- فالكل دون الله إن حققته ✿ عدم على التفصيل والإجمال
3- واعلم بأنك والعوالم كلها ✿ لولاه في محو وفي اضمحلال
5- فالعارفون فنوا ولم يشهدوا ✿ شيئا سوى المتكبر المتعال
6- ورأو سواه على الحقيقة هالكا ✿ في الحال والماضي والاستقبال
7- فالمح بعقلك أو بطرفك هل ترى ✿ شيئا سوى فعل من الأفعال
8- وانظر إلى علو الوجود وسفله ✿ نظرا تؤيده بالاستدلال
9- تجد الجميع يشير نحو جلاله ✿ بلسان حال أو لسان مقال

يكاد أسلوب مراعاة النظير، يشمل القصيدة التي بلغت عشرة أبيات، فإن كان البيت الأول جاء مرسلا منها، فإن البيت الثاني جمع بين (التفصيل) ونظيره (الإجمال). والثالث جمع بين (في محو) ونظيره (في اضمحلال). والخامس جمع بين (فناء العارفين) ونظيره (شهودهم)، كما جمع بين (المتكبر) ونظيره (المتعال) جمع إبدال، وفي السادس جمع بين (بعقلك) ومناظره (بطرفك)، وفي الثامن جمع بين المتناظرين المتكافئين (علو الوجود وسفله). وفي التاسع جمع بين (لسان حال) ونظيره (لسان مقال)، جمعا حركه التداعي بين الدوال المتناسبة، المنتمية بثنائياتها أو مازاد عليها، إلى حقل دلالي واحد، كل فيما يخصه وينتمي إليه

وينتسب، وجمعا قوامه التعادل والموازنة، في الأغلب الأعم، بين الثنائيات كما في قوله (المتكبر المتعال) و(بعقلك وبطرفك) و(وعلو وسفل) و(لسان حال ولسان مقال)، مما يصنع مغنى القصيدة المنبه إلى معناها.

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة أخرى، يشير فيها ويرمز إلى الهبوط من عالم الأظلة، والانفصال والبعاد إلى عالم الأجساد[84]:

1- لست أنسى الأحباب مادمت حيا ۞ مذ نأوا للنوى مكانا قصيا

2- وتلوا آية الوداع فخروا ۞ خيفة البين سجدا وبكيا

3- لم يك البعد اختياري ولكن ۞ كان أمرا مقدرا مقضيا

11- إن لي في الغرام دمعا مطيعا ۞ وفؤادا صبا وصبرا عصيا

وهي من الأبيات التي راعى فيها الشاعر اللفظ ونظيره، كما في قوله (سجدا وبكيا)، وفي قوله (كان أمرا مقدرا مقضيا)، وفي قوله (دمعا مطيعا، وفؤادا صبا، وصبراعصيا)، فدلت بذلك الوحدات المتناظرة على ما وضعت له من معنى في أصل الوضع اللغوي، وأشارت به إلى المعنى الوجودي الصوفي الثانوي، كما دلت بتناسبها وتعادلها وتوازنها دلالة تعبيرية، هي إثارة المستمع بمغناها، وتنبيهه إلى جليل معناها الذي تؤم، وقد زاد مغناها شجوا وحنينا، لمحاكاتها فواصل سورة مريم، وانتساجها على منوالها الشجي.

ومن مراعاة النظير الذي صنعه عفيف الدين التلمساني في كثير من قصائد ديوانه، نجتزئ من إحداها وصفه للراح بالجوهر الصرف القديم الذي بعث الأرواح، وتنكر للناس حديثها في مجالي الأنبياء على قدر، كل بحسب استعداده، وذلك على عادة الصوفية، في الرمز والإشارة، فقال[85]:

9- وما غير أضواء الأشعة أوهمت ✿ فقالوا لها في الحسن ثان وثالث

10- تنكر في سام وحام حديثها ✿ وعز فلم يظفر بمعناه يافث

إذ راعى في الأول منهما أن يأتي بلفظ (ثان) وبنظيره في العد (ثالث)، لا على سبيل التداعي المحض الذي لا ترجى منه فائدة، ولكن ليعبر به عن تجلي الوحدة في الكثرة، فكما أن الواحد الحسابي، في حقيقة العد والحسب، هو أصل جميع الأعداد، وأن جميع الأعداد ليست سوى مظاهر وصور تنكرية للواحد ودرجات فيه، فالثلاثة مثلا هو مجموع الآحاد، وكذلك الأربعة، وما فوقها وما دونها، ليس ذلك على كثرته سوى مجموع آحاد، وهي على كثرتها تنعدم بدون الواحد، والواحد لا ينعدم بدونها، كما أن الكثرة العددية تتزايد به وتتناقص، وهو ثابت لا يتزايد بها ولا يتناقص، فكذلك وحدانية الحق، التي بها وجدنا وظهرنا وتكثرنا، لا يتزايد الصمد بنا ولا يتناقص، ونتزايد به ونتناقص، ولا نقوم بدونه ويقوم بدوننا، ألا فكل ما خلا الله باطل، وقس على ذلك مراعاة النظير في البيت الثاني، فحديث (وحي) الحضرة واحد، تجلى في الكثرة من (سام وحام) إلى (يافث) كل بقدر، وكل بحسب صفاء مجلاه ونقائه، إلى أن تجلى كاملا في الإنسان الكامل الذي لا نبي بعده.

وكما أن تداعي العدد الحسابي، وتداعي أسماء الأنبياء، في المجتزإ السابق، قد تفاعل مغناه مع معناه فتكاملت بهما الدلالة الإشارية ، فكذلك الأمر مع هذا المجتزأ من قصيدة أخرى، الذي تراءت فيه للشاعر الوحدة في الكثرة الطبيعية[86]:

1- وحقك ما الجفون السود أسد ✿ ولا سلت بها الهندي هند

3- لقد أطربت سمعي يا عذولي ✿ بذكراها كأنك كنت تشدو

4- وسقت ركاب أشواقي ودمعي ✿ فعذل ذاك لي أم أنت تحدو

5- وأهيف في المناطق منه غـور ✿ أهيم به وفي الأرادف نجد
6- شهدت بوجهه بدرا، وادنـى ✿ وقائع لحظه بدر واحـد
10- سقـى علمي عذاريه دموعـي ✿ فحسن الطل فوق الآس يعـدو
11- وحبـي الأبرقين، وليـس إلا ✿ ثناياه، وجيد فيه عقـد

وهي القصيدة التي جاءت، في أغلب أبياتها، مشمولة بأسلوب تداعي الأشباه والنظائر، ففي البيت الأول دعا لفظ (الهندي) لفظ منسوبه هند)، وفي الثالث دعا قوله (أطربت سمعي) نظيره في قوله (كنت تشدو)، وفي الرابع تداعى المتناظران (أشواقي ودمعي) في جهة، وتداعى المتناظران (ركاب وتحدو) في أخرى، وفي الخامس تداعي المتناظران (المناطق والأرادف) على حذو، كما تداعى المتناظران (غور ونجد)على حذو آخر، وفي السادس تداعي المتناظران (وجهه ولحظه) على نحو، والمتناظران (بدر وأحد) على نحو آخر، وفي العاشر تداعى المتناظران (الطل والآس)، وفي الأخير تداعت المتناظرات الثلاث (الثنايا والجيد والعقد)، فدلت الوحدات المتناظرة، في سياقها، على ما دلت عليه من ظاهر المعنى، وخفي معنى المعنى، ودلت بمغناها المتناظر، بتماثله تارة وتوازنه تارة أخرى، دلالة تعبيرية إيقاعية، تثير وتنبه وتؤكد.

ومن مراعاة النظير، ما صنعه سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني، في إحدى قصائده، يتغنى مبتهجا، في جزء منها، ببزوغ نور النبوة وإشراقته الساطعة على العالمين، وما تبع ذلك من تغيير لمظاهر الشرك والباطل، تغييرا معجزا لا يكون إلا لبني، وهي القصيدة التي اجتزأنا منها الأبيات الآتية[87]:

6- فالعين مرها وقلبي في تقلبه ✿ والركب في البيد منظوم ومنثور
30- إذا تغنى الحجاز واثنى طربا ✿ تكاد ترقص من تهامة الدور
34- ترمي بفرق إذا ما نقض عن فرق ✿ لم يترك النظم إلا وهو منثـور

35- وفي المنازل تحت العرش إذ علمت ✿ بمولد المصطفى الولدان والحور

37- حول الخيام الغصون اللدن ساجدة ✿ وللملائك تهليل وتكبير

43- فكيف يفلح قوم يهزؤون بمن ✿ له من الله تعزيز وتوقير

46- لولاه ما خلقت شمس ولا قمر ✿ ولا نهار ولا ليل ولا نور

القصيدة التي منها هذا المجتزأ، هي قسمان متقابلان: أول متعلق بالذات المحبة الناقصة، وثان متعلق بالذات النبوية المحبوبة، والبيت الأول من المجتزأ ينتمي إلى القسم الأول الذي عادة ما يفرغ فيه الشاعر شحنة شعوره بالشوق والحنين إلى المحبوب، ويبدي فيه بمشاعر التقصير، وموانع التواصل الروحي، وهيجان المشاعر كلما هم ركب بالرحيل من دونه، وما عداه ينتمي إلى القسم الثاني الذي عادة ما يفرغ فيه الشاعر شحنة أخرى مقابلة، من مشاعر الابتهاج والتغني بكمالات الكامل المتجلية في ذاته وصفاته وأفعاله، وأثرها في تغيير الواقع مما كان عليه من شرك وباطل إلى ما ينبغي أن يكون عليه من توحيد وحق، وهو الجزء الذي ينظر فيه الشاعر إلى المحبوب نظرتين: روحية خالصة في صورة (الحقيقة المحمدية) بوصفها أول تجل من تجليات الذات المطلقة الكلية، وهي الحقيقة التي استمد منها الوجود وجوده، واستمد منها الأنبياء نور نبوتهم، ونظرة بشرية في صورة محمد الأمين الصادق ابن عبد الله، الذي كان آخر نبي يستمد نور النبوة كاملا من تلك الحقيقة، أي إن كمال الحقيقة المحمدية تجلى بكامله في أكمل مجلى بشري وأصفاه وأنقاه، ولذلك فلا نبي بعده، وهذه النظرة هي التي رفعت المولديات من طابعها الديني المهتم بالسيرة، إلى طابع صوفي يهتم بروح الوجود أيضا.

والقسمان في القصيدة معا، لا يخلوان من معنى الإيقاع ونغمه، المصاحب للمعنى فيها، هو ها هنا في المجتزأ مبني، على ما انتقيناه منه، على معنى مراعاة الأشباه والنظائر، المجتمعة في أحيزة اجتماع تناسب

بالانتماء إلى حقل دلالي واحد يتكرر في الوحدات المتناسبة، واجتماع توازن في أكثر الأحيان بانتماء الوحدات المتناسبة إلى صيغة صرفية واحدة، يتكرر صوت أولها في آخرها تكرارا متعادلا ومتوازنا، فيزداد به التناسب إيقاعا ومغنى، وتزداد معه الإثارة والتنبيه إلى المعاني التي تضمها الوحدات المتناسبة والمتوازنة وتؤمها.

ولا شك أن تداعي الأشباه والنظائر، في هذا المجتزإ، هي التي ظهرت على غيرها من صنعة البديع، واحتلت من الأبيات مواقع استمازت بها على مرسل الكلام، على ما هي عليه من نظام تناسبي تجاوري، وذلك كما هو بين في الجمع بين (العين والقلب) و(المنظوم والمنثور) في أول الأبيات. والجمع بين (التغني والرقص) على حذو، وبين (الحجاز وتهامة) على حذو آخر في ثانيها، والجمع بين (المنظوم والمنثور) على معنى في ثالثها. والجمع بين (الولدان والحور) على معنى آخر، في رابعها، والجمع بين المتلازمين (التهليل والتكبير) في الخامس، وبين (التعزيز والتوقير) في السادس، والجمع بين (الشمس والقمر) على حذو، وبين (النهار والليل والنور) على حذو آخر في الأخير.

ونختم هذا الجزء، بما صنعه محمد بن يوسف الثغري التلمساني، من الجمع بين الأشباه والنظائر، في إحدى مولدياته التي ننتقي منها قوله فيها[88]:

1- سرّ المحبة بالدموع يترجم	فالدمع إن تسأل فصيح أعجم
10- هذا الهوى أذكى الجوى	بعد النوى، فأنا المعنى المغرم
20- إيه حديث لبانة من دونها	بيداء تنجد بالركاب وتتهم
25- شمس الرسالة والنبوة والهدى	بدر الجلالة نورها المتجسم
43- حتى سمعت صريف أقلام بما	في اللوح محفوظا يخط ويرسم
44- في حيث لا ملك ولا فلك ولا	نجم، ولا علم هناك يعلم

وإن كانت الأبيات مفرقة ومتباعدة بحسب الانتقاء، فإنها لا تخرج عن نظام بناء المولديات إلى قسمين متناظرين متقابلين، أحدهما يخص الذات المحبة الناقصة، ومنه في المنتقى البيت الأول والعاشر والعشرون، وآخرهما يخص الذات المحبوبة الكاملة. ومنه في المنتقى الأبيات الأخرى، ولا عن ارتقائها إلى أجواء صوفية بما تتضمنه من نظرة روحية خالصة لحقيقة محمدية خالصة، تجسدت في آخر أطوارها في حقيقة بشرية كاملة وهو نبينا محمد عليه صلاة الله وسلامه، وذلك ما درجت عليه مدرسة المولديات بتلمسان على عهد دولة بني زيان، وبالجزائر على عهد دولة بني عثمان.

وإذا كان المعنى لا يتجدد في المولديات بقسميها، إلا ما كان من قبيل التوسل بنبي الله إلى الله، أومن قبيل التعريج في ثناياها على مدح السلطان، فإن المبنى هو الذي يتجدد ويتعدد بالافتتان في اجتلاب مكوناته البانية، للإثارة به والافتتان، والتنبيه إلى مواطن معناه الذي يؤم، هو هاهنا في المنتقى مغني ما انتظم للشاعر واستقام من الجمع بين الأشباه والنظائر، كقوله في البيت الأول عن الدمع (فصيح أعجم)، وفي الذي بعده جمع بين المتناسبات: (الهوى والجوى والجوانح) وبين (المعنى المغرم) وفي الذي بعده جمع بين المتناسبين في المكان (تنجد وتتهم)، وفي الذي بعده جمع بين (القلم واللوح) على حذو وبين (يخط ويرسم) على حذو آخر، وفي الأخير جمع بين (الملك والفلك والنجم) على حذو، وبين (علم / يعلم) على حذو آخر، جمعا يتناسب ويتماثل أحيانا، ويتعادل ويتوازن أحيانا أخرى.

4- في وحدات التعديد وتنسيق الصفات:

التعديد في صناعة البديع، هو توارد المفردات على سياق واحد، وأكثر ما يجيء منها يكون صفات مدح أو ذم، مفصولة بدون عطف

كما شرط بعضهم، أو موصولة بعطف كما جوزه بعضهم، وأحسن ما يجيء منها ما كان مبينا على التعادل والموازنة كالازدواج والمقابلة ونحوهما، وقد يسمى التعديد باسم تنسيق الصفات، وهو كما سبق (ذكر الشيء بصفات متتالية، مدحا كان كقوله تعالى: ﴿وهو الغفور الودود، ذو العرش المجيد، فعال لما يريد﴾ (البروج: 14- 16) أو ذما كقولهم: زيد الفاسق الفاجر السارق اللعين"[89].

وقد يتداخل (التتبيع) مع التعديد وتنسيق الصفات، غير أن التتبيع مشروط بمنطق التتالي في تنسيق المعاني، وقد يسمى المتابعة، وهو "أن يأتي المتكلم بالمعاني التي لا يجوز تقديم بعها على بعض، لأن المعاني فيها متتالية، فالأول يتلوه الثاني والثاني يعقبه الثالث، إلى أن ينتهي المتكلم إلى غاية مراده، ولا يجوز تقديم الثاني على الأول، ولا الثالث على الثاني، مثال ذلك قوله تعالي: ﴿هو الذي خلقكم من تراب ثم من نطفة ثم من علقة ثم يخرجكم طفلا ثم لتبلغوا أشدكم لتكونوا شيوخا﴾ (غافر: 67)، فهذا من أحسن صناعة الكلام في هذا الباب"[90].

والشعر الصوفي الذي ندرسه غالبا ما يستخدم أسلوب التعديد وتنسيق الصفات، وأحيانا يداخل ذلك أسلوب التتبيع، وفق ما تقتضيه الأحوال والمواقف الصوفية في مواطن بعينها، فيعدد الشاعر مقاماته وأحواله على ما يقتضي تتبيعها المنطقي أحيانا، وعلى ما يقتضي النحو من فصلها أو وصلها أحيانا أخرى، فيكون لتواردها وتتاليها وتتابعها على نسق واحد، وظيفة تمييزية على مرسل الكلام، ووقع يستميز به عنه، خصوصا إذا روعي مع توارد وحداته المنتظم في سياق الكلام، تواردها على نحو من التعادل والتوازن فيما بينها، فيكون لها بذلك من الوقع والإثارة مالا يكون لغفل الكلام ومرسلة.

فأبو مدين شعيب التلمساني الذي كان له نصيب وفير في أحوال المحبة، اقتضى ذلك منه أن يعبر عن انصهاره بحميا المحبة في محبوبه، وانشغاله به دون سواه، باستخدام الأسلوب المناسب لذلك يعدد به مظاهر الانصهار على جسمه وروحه وينسق صفاته التي آل إليها في سلوكه على نحو من التتبع في السرد، يقول في إحدى قصائده[91]:

1- تملكتموا عقلي وطرفي ومسمعي ۞ وروحي وأحشائي وكلي بأجمعي

4- ولما فني صبري، وقل تجلدي ۞ وفارقني نومي وحرمت مضجعي

6- وعندي شهود للصبابة والأسا ۞ يزكون دعواي إذا جئت أدعي

7- سهادي ووجدي واكتئابي ولوعتي ۞ وشوقي وسقمي واصفراري وأدمعي

ففي البيت الأول عدد ما استغرقه الحب منه، تعديدا موصولا، اقتضى وصله التكثير للتفاصيل: (عقلي وطرفي وروحي وأحشائي)، والشمول: (وكلي بأجمعي)، وفي البيت الرابع عدد عزماته وبذله وإخلاصه في المحبة تعديدا مزدوجا متوازنا في تتابع: (فني صبري، وقل تجلدي، وفارقني نومي، وحرمت مضجعي)، وفي البيت السادس أعلن عن شهوده من جلوده، فعددها في البيت السابع، (سهادي ووجدي واكتئابي ولوعتي وشوقي وسقمي واصفراري وأدمعي) ونسق صفاته التي آل إليها بالعطف، فدل بتعدادها وتنسيقها على إخلاصه في حبه وفنائه في محبوبه حبا، وأثار بانتظامها في تواردها وتعادلها وتوازن أكثرها الأفهام، ونبه بإيقاعها ومغناها إلى معناها الذي تؤمه وتضمه.

وعفيف الدين التلمساني وظف أسلوب التعديد والتتبع في كثير من مواقفه الصوفية، منها موقف السالك أمام المدامة، إذ يقول[92]:

8- فخذها ولكن من يد بيد معا ۞ فمعناه يغني عنك في صورة الوهم

9- وذب طربا واشرب وطب ثم غب ۞ فما نعيمك إلا سكرة في هوى نعم

وهو الموقف الذي يوجب نوعا من التعديد والتتبيع إزاء التجليات النورانية في حال الجمع، إذا لم تشبه شائبة من الحظوظ البشرية (من يد بيد)، حينها يقول: (خذ كأس المحبة، وذب واشرب وطب ثم غب) عما سوى الخضرة، فدل بذلك التوارد لأفعال الأمر وتعاطفها وتتاليها على تتالي أحوال الجمع من التجلي إلى الفناء الى الشطح إلى الاستغراق إلى الغيبة عما سوى المحبوب، وذلك هو نعيم الصوفية وأعز مقام عندهم، وأثار بتواردها وتتاليها على نسق واحد، وصيغة متوازنة واحدة الأسماع، ونبه بمغناها على دقائق معناها، ومن ذلك الموقف وتكملة له يقول أيضا[93]:

5- **تعشقته من قبل أن يخلق الهوى ✿ فألفيته قدما تعشقني قبل**

6- **وبتنا وللإنصاف كأس روية ✿ يدار علينا، لا ملام ولا عذل**

7- **ولا ملل يخشى ولا شيء يرتجى ✿ ولا هجر من فرط الدنو ولا وصل**

الشطح مرسوم في البيت الأول، من أن العاشق والمعشوق ليس إلا معنى واحدا مطلقا في وجوده، يتخارج لذاته في خلقه بمشيئته، من باطن إلى ظاهر، ومن ظاهر إلى باطن، فلا يكون ثمة سواه، هو المحب وهو المحبوب، والعاشق والمعشوق، والحاضر والمحضور، من المعاني المنفوخة في روع خلقه، فما المعاني في ظاهر خلقه إلا نفحات من تخارج كل معناه وباطنه، وعند عود المعاني من ظاهر إلى باطن، عودة صوفية، يعبر عنها التلمساني تعبيرا حسيا بما جاء في البيتين عن لقاء المعنى بمعناه، لقاء روحيا لا تشوبه شائبة من حس الظاهر وماديته، فرتب لذلك الوحدات الدالة في نسق يتتالى لينفي كل مظاهر الحس في الحضرة فقال: (لا ملام ولا عذل ولا ملل يخشى ولا شيء يرتجى ولا هجر ولا وصل)، فدل بذلك التعديد والتتالي المنفي على الوحدة المطلقة للواحد الصمد، وأثار بانتظام توازنها على نسق منفي واحد، وبمغنى تعادلها وتوازنها الأفهام ونبهها به

إلى ذلك المعنى الصوفي الذي اكتشفه في تصوفه وعرفانيته، وله مثلها كثير.

ومن التتبيع ما اقتضته تجربة سيد الشيخ الصوفية، حيث يعرض في حيز من قصيدته (الياقوتة)، تتالي المقامات التي سلكها في طريقته، والأحوال المصاحبة لها، تتاليا متدرجا يفضي بضعه إلى بعض، حتى يصل إلى الفتح، والغيبة عما سوى الحضرة، فيقول[93]:

100- بدايتها للغافلين بتوبة ✿ وأشراطها محصورة بالتثبت

101- ونصح لدين الله ثم رسوله ✿ وخاصته والمؤمنين بجملة

102- وتطييب لقمة، وتعظيم حرمة ✿ وشكر لنعمة ورفع لهمة

103- قواعدها شوق، وعين يقينها ✿ محبة، جد السير دأبا لحضرة

104- وكف الأذى وحمله وتصبر ✿ ولا تهمل الرضا بأدهى المصيبة

105- وزهد وتسليم وعفو وعفة ✿ وتفويض أمر والشهود لمنة

106- وجد قوي،واجتهاد موافق ✿ وصوم وسهد ثم صمت وعزلة

107- وحزن ودمع ساكب مع لوعة ✿ وشغف قولب الوالهين بزفرة

108- نهايتها شم وذوق وشربها ✿ به ري خمر ثم سكر بغيبة

واضح أن سيد الشيخ قد خصص هذا الحيز من القصيدة الياقوتة لعرض الطريقة الصوفية الموصلة إلى المعرفة الذوقية القلبية، وواضح أن الأسلوب الذي اتبعه في العرض هو أسلوب التتبيع الذي اقتضاه الموضوع وأوجبه، فقال: بدايتها (بتوبة وبالتثبت فيها، والنصح، وتطييب لقمة، وتعظيم حرمة، وشكر لنعمة، ورفع لهمة، وشوق، ومحبة، وتحمل الأذى والصبر والرضا، والزهد والتسليم لله، وعفو وعفة، وتفويض أمر، والشهود لمنة وجد واجتهاد، وصوم، وسهد، وصمت وعزلة، وحزن ودمع وشغف)، ليأتي في نهايتها الفتح الذي يبتدئ بالتدريج: (شم وذوق وشرب

وري وسكر فغيبة عما سوى المعبود)، فدل بتواردها وتتابعها وتتاليها على التسامي في مراتب السلوك.

وأثار أهل السلوك بانتظام تتاليها، وتعادلها وتوازنها، في الأغلب الأعم، كما في قوله على أسلوب الازدواج (تطبيب لقمة، وتعظيم حرمة، وشكر لنعمة، ورفع لهمة، وكما في قوله على الموازنة (وزهد وتسليم، وعفو وعفة، وتفويض أمر، والشهود لمنة)، وكما في قوله على ترتيب مراتب الحال، (شم وذوق وشرب وري وسكر فغيبة)، فنبه بمغناها إلى معناها وأكد عليها وعلى الالتزام الصارم بآداب السلوك والتسامي، وعوض بمائه بعض اليباسة التي اتسمت بها المنظومة، وجفاف المباشرة التي انتظمت فيها أغلب أبياتها.

وقد تظاهر أسلوب التعديد وتنسيق الصفات بشكل لافت في المولديات، لحاجة المنشد إليها في تعديد صفات المدح التي تخلق بها سيد البشر وتحلى (ص)، فمن ذلك ما صنعه محمد بن يوسف الثغري في إحدى مولدياته[94]:

7- أجلّ بدور الرسل نورا وبهجة	۞	وأجمل خلق رئي في حلة حمرا
8- وأصدق من في عالم الكون لهجة	۞	وأكرمهم فعلا وأشرفهم ذكرا
9- وأطهرهم قلبا وأكملهم تقى	۞	وأشرحهم صدرا وأرفعهم قدرا
10- وأفصح من بالضاد والظاء ناطقا	۞	إذا فاه نطقا خلته ينثر الدرا

وهو الحيز الذي خص الشاعر به تنيسق بعض صفات المدح التي اتصف بها نبينا صلى الله عليه وسلم، وتعديدها، التي بدأت متباعدة ثم تقاربت وتلاحقت، وهي قوله: (أجل - أجمل - أصدق - أكرم - أشرف - أطهر - أكمل - أشرح - أرقى - أفصح) فدل بها على الإنسان الكامل في ذاته وصفاته وأفعاله، وأثار الأفهام بوقع تواردها وتزاحمها، وبمغنى تعادلها وتوازنها التام، ونبه بذلك التعبير على ما تؤمه وحدات التفضيل من

مدح ومن تميز للممدوح، ولوح به إلى إسقاط الذات الشاعرة على موضوعها وانتصارها له.

كما يتظاهر أسلوب التعديد ويتحرك في أغلب المولديات أيضا كلما تعلق الأمر فيها بتعديد معجزاته (ص)، وهو التعديد الذي ظل لازمة يعرج عليها أغلب من أنشأ في هذا الفن، كما يتحرك الأسلوب ويستميز من غيره، كلما تعلق الأمر بالنبوة كما تراها النظرية الصوفية، ومن النماذج فيها قول الثغري[96]:

13- هو خاتم الرسل المكين مكانه ۞ وهو المقدم والأخير زمانه

15- لولاه ما وجد الوجود: سماؤه ۞ أو أرضه أو إنسه أو جانه

فهو (ص)، كما في البيت الأول: (المقدم) أي الأول في الخلق بوصفه (حقيقة محمدية)، وهي بوصفها أول تجل من التجليات الإلهية من باطن إلى ظاهر، وهو صلى الله عليه وسلم (الأخير) بوصفه (حقيقة بشرية)، وقد استمد الوجود وجوده من تلك الحقيقة المحمدية، من آدم عليه السلام إلى يوم الدين، بما فيهم الأنبياء كل بقدر على حسب تقواهم وصفاء مجاليهم البشرية، (فلولاها ما وجد الوجود) على إطلاقه وعلى تعديد تفاصيله، ظلت تلك الحقيقة النورانية كذلك تسطع بنورانيتها في الوجود بقدر، إلى أن تجلت بكمال كمالها في مجلى سيد البشر، بوصفه الحقيقة البشرية الكاملة في ذاتها وصفاتها وأفعالها، ولذلك فهو الخاتم الذي لا نبي بعده، بعد أن اكتمل تجلي الأول في الأخير في أنقى صور المجالي وأبهاها، فدل الإطلاق والتعديد المفصل بذلك على ما دل عليه من معنى النبوة في النظرية الصوفية، وأثار الناس ونبههم إليه بمغنى التعديد في توارد لفظه وتعادله وتوازنه، وقس على ذلك قول المنداسي في المعنى والمغنى[97]:

24- محمد المصطفى الحصن الحصين ومن ۞ له في ذا الرجس في الأنام تطهير

25- عين الوجود المزمل الذي ظهرت ۞ من غرته قبل بعثته تباشير

26- من سبق الرسل عند الله في أزل ۞ فضلا، وللخلق بعد الرسل تأخير

46- لولاه ما خلقت شمس ولا قمر ۞ ولا نهار ولا ليل ولا نور

ونخلص من كل ما سبق، إلى أن في صنعة البديع من الأساليب ما هي قائمة على التوازن والتعادل والتوازي، وهي بما هي قائمة عليه من نظام وانتظام في منظوم الكلام ومنثوره، ليست في سياقها منهما زينة وفضلة يمكن الاستغناء عنها، كما ذهبت إلى ذلك أغلب المؤلفات البلاغية في استهانتها بقسمة البديع واعتزازها بقسمتي البيان والمعاني، ولكنها قسمة وصنعة لا يمكن الاستغناء عنها حتى في القصيدة المعاصرة التي جعلت وكدها في وقعها قائما في سطورها وأبياتها على العناصر البديعية، بله القصيدة التقليدية، وأجلى ما يمكن حصره من وظيفة لها هو ما دأبنا عليه في القراءات التطبيقية، الوظيفة التمييزية على ما هي عليه تلك الأساليب من نظام وانتظام يجعلها تعدل به من الكلام المرسل وتستميز به عنه، والوظيفة التعبيرية التي ليست خيالا مما يختص به البيان، ولا تداولية مما يختص به علم المعاني، ولكنها إيقاعية، تثير بتعادل مبناها وتوازن صيغها، وبالتالي بمغناها أفهام المتلقين ومداركهم، وتنبههم بمسموعاتها إلى مفهوماتها التي تؤم وتضم، وتستمد جماليتها من تكامل وظيفتيها، أي مما هي عليه من نظام وانتظام، ومما هي قد تهيأت له على تلك الصورة المعدولة المفتنة الفاتنة من إثارة وتأثير.

في هوامش الفصل الرابع:

1- انظر على سبيل المثال لا الحصر: يمنى العيد، في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي: 99 وما بعدها، دار الأدب، بيروت، ط.الرابعة: 1999.

2- انظر: أندريه مارتنيه، مبادئ اللسانيات العامة: 53، ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق:1984 – 1985.

3- انظر: Grand dictionnaire encyclopédique, Larousse, p : 8/7802, librairie Larousse : 1984.

وانظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: 473/2، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1979.

4- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية: 63 و 77، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط. الأولى: 1982.

5- انظر: م. السابق: 105.

6- انظر: م. السابق: 106.

7- انظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية: (41 وما بعدها)، ترجمة محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب: 1989.

8- م، السابق: 50.

9- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 384، تحقيق عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت: 2004.

10- أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم: 431، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.الثانية: 1987.

11- سورة الواقعة: (28 – 30).

12- سورة النجم: (1- 2).

13- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 385.

14- أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين: 416، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.الثانية: 1984.

15- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 384.

16- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: 419.

17- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني: حياته وآثاره: 341، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1974.

18- م، السابق: 365.

19- ابن رشيق، العمدة: 15/2، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ط.الخامسة: 1981.

20- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: 371- 372 (بتصرف).

21- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 338.

22- ابن رشيق، العمدة: 16/2.

23- أبو الفضل يوسف بن النحوي، المنفرجة، بشرح أبي الحسن علي البوصيري، تحقيق: أحمد بن محمد أبو رزاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1984.

24- ديوان أبي مدين التلمساني: 59، جمع وترتيب العربي بن مصطفى الشوار التلمساني، مطبعة الترقي بدمشق: 1357 هـ/1938م.

25- م، السابق: 68.

26- ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني: 112، تحقيق العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.

27- م، السابق: 115.

28- م، السابق: 119.

29- م، السابق: 233.

30- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدر والعقيان، في بيان شرف بني زيان: 169، تحقيق وتعليق محمود بوعياد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.

31- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني: حياته وآثاره: 346.

32- م، السابق: 365.

33- م، السابق: 381.

34- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: 456 (بتصرف).

35- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 333- 334 (بتصرف).

36- م، السابق: 335.

37- ابن النحوي، المنفرجة: 49- 50.

38- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية: 359، دار الأندلس، بيروت، ط.الأولى: 1978.

39- ابن مريم، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان: 12، تحقيق محمد بن شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر: 1327هـ.

40- ديوان عفيف الدين التلمسان: 39.

41- م، السابق: 44.

42- م، السابق: 86.

43- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني: حياته وآثاره: 341.

44- م، السابق: 375.

45- م، السابق: 381.

46- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر: 411.

47- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 347 (بتصرف).

48- انظر: م، السابق: 207 و 333.

49- ديوان عفيف الدين التلمساني: 32.

50- م، السابق: 99.

51- م، السابق: 118.

52- م، السابق: 303.

53- أحمد بن عمار الجزائري، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب: 133، تحقيق محمد بن شنب، مطبعة فونتانا، الجزائر: 1902.

54- ديوان سعيد المنداسي التلمساني (الفصيح): 67، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1968.

55- م، السابق: 45.

56- أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين: 463 (بتصرف).

57- م. السابق: 285، 287، 290، وغريب اللفظ في البيت: الشظى: عظم لاصق بالذراع، الشوى: اليدان والرجلان، الشنج: التقبض، النسا: عرق في الفخذ.

58- ابن رشيق، العمدة: 258/1، الغريب: يفغم: يسد الطيب أنفه.

59- ابن النحوي، المنفرجة (الأبيات).

60- ديوان عفيف الدين التلمساني: 46.

61- م، السابق: 84.

62- م، السابق: 109.

63- م، السابق: 177.

64- م، السابق: 232.

المسماة نحلة اللبيب: 133.

65- رحلة أحمد بن عمار الجزائري، المسماة نحلة اللبيب: 133.

66- التنسي، نظم الدر والعقيان: 169.

67- رحلة أحمد بن عمار: 138.

68- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني: حياته وآثاره: 348.

69- م، السابق: 359.

70- م، السابق: 365.

71- م، السابق: 371.

72- الشريف علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات: 237، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.الأولى: 1983، وانظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: 388.

73- ابن رشيق، العمدة: 19، 20.

74- ديوان أبي مدين التلمساني: 80.

75- م. السابق: 61.

76- ديوان عفيف الدين التلمساني: 182.

77- م. السابق: 211.

78- م. السابق: 268.

79- التنسي، نظم الدر والعقيان: 212.

80- حاجيات، أبو حمو موسى الزياني: 345.

81- م. السابق: 359.

82- الشيخ عبد الرحمن بن محمد المعروف بابن مقلاش الوهراني، شرح البردة البوصيرية: الشرح المتوسط: 165/1- 166، دراسة وتحقيق: محمد مرزاق (في مجلدين)، دار ابن حزم، بيروت، ط.الأولى: 2009.

83- ديوان أبي مدين شعيب التلمساني: 57.

84- م. السابق: 62.

85- ديوان عفيف الدين التلمساني: 70.

86- م. السابق: 78 (بانتقاء).

87- ديوان سعيد المنداسي (الفصيح): 67.

88- التنسي، نظم الدر والعقيان: 169.

89- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات: 68، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.الأولى: 1983، وانظر: إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: 180، دار الكتب العلمية بيروت: 1996.

90- المظفر بن الفضل العلوي (- 656 هـ)، نضرة الإغريض في نصرة القريض: 183- 184، تحقيق: نهى عارف الحسن، مطبعة طربين، دمشق: 1976.

91- ديوان أبي مدين شعيب التلمساني: 60.

92- ديوان عفيف الدين التلمساني: 215.

93- م. السابق: 167.

94- سيد الشيخ، الياقوتة، تحقيق ودراسة (بالفرنسية): ميلادي عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1986، الأبيات (100- 108).

95- التنسي، نظم الدر والعقيان: 212.

96- ابن عمار، نحلة اللبيب: 132.

97- ديوان المنداسي: 67.

مصادر الدراسة ومراجعها

أولا المصادر:

1- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة (د،ت).

2- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة: ط.الأولى: 1959.

3- إخوان الصفا وخلان الوفا، رسائل، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت: 1957.

4- باش تارزي عبد الرحمن، كتاب غنية المريد في شرح نظم مسائل كلمتي التوصيد، المطبعة الرسمية، تونس: 1322هـ.

5- التجاني محمد العربي، بغية المستفيد لشرح منية المريد، دار الجيل، بيروت (د،ت).

6- التلمساني أبو الربيع عفيف الدين، ديوان، تحقيق العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1994.

7- التلمساني أبو مدين شعب، ديوان، جمع وترتيب الشيخ العربي بن مصطفى الشوار التلمساني، مطبعة الترقي، دمشق، ط.الأولى: 1938.

8- التنسي محمد بن عبد الله، نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان، تحقيق محمود بوعياد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1985.

9- التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د،ت).

10- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربي، بيروت: 1966.

11- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: 1938- 1947.

12- الجرجاني الشريف علي، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية بيروت، ط.الأولى: 1983.

13- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت: 1981.

14- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق السيد محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت: 1978.
15- الحفناوي محمد، تعريف الخلف برجال السلف، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.الثانية: 1985.
16- ابن رشيق المسيلي- القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط.الخامسة: 1981.
17- رودوسي قدور بن مراد، مجموع القصائد والأدعية، المطبعة الثعالبية، الجزائر: 1960.
18- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، دار المعرفة، بيروت (د.ت).
19- ابن سحنون أحمد الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق الشيخ المهدي البوعبدالليي، منشورات وزارة التعليم الأصلي، الجزائر: 1973.
20- سيدي الشيخ عبد القادر بن محمد، الياقوتة، تحقيق ودراسة ميلاد عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر: 1986، (بالفرنسية).
21- سيدي ابن علي محمد بن محمد، أشعار جزائرية، تحقيق ودراسة أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1988.
22- السكاكي أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.الثانية: 1987.
23- الششتري أبو الحسن، ديوان، تحقيق علي سامي النشار، مطبعة دار نشر الثقافة بالإسكندرية، ط.الأولى: 1960.
24- ابن طباطبا العلوي أبو الحسن محمد، كتاب عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض: 1985.
25- الطوسي أبو نصر السراج، اللمع، تحقيق عبد الحليم محمود وآخر، دار الكتب الحديثة بمصر، القاهرة: 1960.
26- ابن عبد ربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، شرح وضبط أحمد أمين وآخرين، مكتبة النهضة، القاهرة، ط.الثانية: 1962.
27- ابن عربي أبو بكر محيي الدين، رسالة، مجلة البلاغة العربية ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد: 5، ربيع: 1985.
28- ابن عربي أبو بكر محيي الدين، فصوص الحكم، تعليق وشرح أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.الثانية: 1980.

29- العسكري أبو هلال الحسن، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.الثانية: 1980.
30- العلوي المظفر بن الفضل، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبعة طربين، دمشق: 1976.
31- العماد الأصفهاني الكاتب، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق آذرتاش آذرنوس وآخرين، الدار التونسية للنشر: 1971.
32- ابن عمار أحمد الجزائري، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، تحقيق محمد بن شنب، مطبعة فونتانا، الجزائر: 1902.
33- العياشي أبو سالم، الرحلة العياشية: ماء الموائد، وضع فهارسها محمد حجي، طبعة ثانية مصورة بالأوفسيط، الرباط: 1977.
34- الغزالي أبو حامد محمد بن محمد، معارج القدس في مدارج معرفة النفس، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الثقافة الجديدة، بيروت، ط.الخامسة: 1981.
35- ابن الفارض أبو حفص عمر، ديوان، تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت (د.ت).
36- الفكون عبد الكريم، منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية، تحقيق أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.الأولى: 1987.
37- ابن قتيبة عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق :م.ج، دي غويج، مطبعة بريد، لندن: 1902.
38- قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، بمصر ومكتبة المتنبي ببغداد: 1963.
39- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس: 2004.
40- القزويني الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية بيروت: 2004.
41- القنوجي محمد صديق حسن خان، البلغة في أصول اللغة، تحقيق نذير محمد مكتبي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط. الأولى: 1988.
42- ابن مريم أبو عبد الله محمد بن محمد، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، تحقيق محمد بن شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر: 1327هـ.
43- المشرفي العربي، ياقوتة النسب الوهاجة (مخطوط).

44- ابن المعتز عبد الله، كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس، دار المسيرة، ط.الثانية: 1979.

45- ابن مقلاش الوهراني عبد الرحمن بن محمد، شرح البردة البوصيرية الشرح الوسيط، دراسة وتحقيق محمد مرزاق (مجلدين) دار ابن حزم، بيروت، ط.الأولى: 2009.

46- المنداسي سعيد بن عبد الله، ديوان (فصيح) تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1968.

47- المنداسي سعيد بن عبد الله، ديوان (ملحون) تحقيق محمد بكوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1968.

48- ابن النحوي أبو الفضل يوسف، المنفرجة: شرح البوصيري، تحقيق أحمد بن محمد أبورزاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 1984.

49- الورثلاني الحسين بن محمد السعيد، الرحلة المسماة: نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار، تحقيق محمد بن شنب، مطبعة بييرفونتانا الشرقية، الجزائر: 1908.

ثانيا – المراجع:

50- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.الرابعة: 1971.

51- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط.الرابعة: 1972.

52- إبراهيم عبد الرحمن، بين القديم والجديد، مكتبة الشباب، القاهرة: 1971.

53- أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.الخامسة: 1969.

54- أندريه مارتينيه، مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق: 1984- 1985.

55- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، المغرب، ط.الأولى: 1986.

56- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.الأولى: 1979.

57- جيرو بيير، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت (د.ت).

58- جيلفورد ج.ب، ميادين علم النفس ترجمة يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة: 1962.
59- حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني:حياته وأثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1974.
60- حبار مختار، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر: دراسة بيبليوغرافيا، منشورات دار الأديب، وهران: 2007.
61- حبار مختار، مدرسة التوشيح الجزائرية في (ق 12هـ/ 18م)، مجلة دراسات جزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، العدد الأول، جوان: 1997.
62- حبار مختار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات (البحرين) العدد: 4 خريف: 2002.
63- حرازم علي العربي، جواهر المعاني وبلوغ الأماني في فيض أبي العباس التجاني، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة (د.ت).
64- حسان عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1954.
65- دني هويسمان، علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.الثانية: 1975.
66- الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، إربد، الأردن: 1980.
67- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، بالإسكندرية: 1987.
68- الروبي ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط.الأولى: 1988.
69- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط.الأولى: 1988.
70- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.الثانية: 1981.
71- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط.الثانية: 1978.
72- صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامه للكتاب، القاهرة، ط.الثانية: 1985.

73- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1978.

74- عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، مؤسسة نويهض، بيروت، ط.الثانية: 1983.

75- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط.الأولى: 1978.

76- عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت: 1982.

77- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط.الثانية: 1970.

78- عصفور جابر، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، ط.الثانية: 1982.

79- عكاوي إنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت: 1996.

80- علي صافي حسين، الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري، دار المعارف، القاهرة: 1971.

81- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت: 1973.

82- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 1981.

83- أبو القاسم سعد الله، شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون، دار الغرب الإسلامي، بيروت: 1986.

84- القط عبد القادر، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت: 1979.

85- مرتاض عبد الملك، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، ط.الأولى: 1986.

86- مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، دار الثقافة، بيروت، ط.الثانية: 1974.

87- المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط.الأولى: 1981.

88- مندور محمد، في الميزان الجديد، دار النهضة، القاهرة: 1973.

89- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط.الأولى: 1993.
90- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، دار سال، الدار البيضاء: 1989.
91- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب بيروت، ط.الرابعة: 1999.
92- Grand dictionnaire encyclopédique Larousse – librairie Larousse : 1984.

محتوى الدراسة

مقدمة: في المدونة والمنهج.. 5

الفصل الأول: في نظرية الإيقاع الداخلي وجماليته.. 25

أولا – في نظرية الإيقاع

1- في منبع الإيقاع 27

2- في الإيقاع الخارجي وجماليته.. 33

3- في الإيقاع الداخلي ومظاهره.. 39

ثانيا – في جمالية الإيقاع الداخلي.. 47

1- في ماهية الجمال والجمالية.. 49

2- في فكرة المطابقة 55

3- في مطابقة الصيغ لذاتها.. 77

4- في مطابقة الصيغ لوظيفتها.. 79

في هوامش الفصل الأول.. 83.

الفصل الثاني: في إيقاع الوحدات الصوتية وجماليتها.. 89

أولا – في إيقاع الوحدات الصوتية القصيرة والطويلة وجماليتها......... 93

1- في الوحدات الصوتية الصامتة 95

2- في الوحدات الصوتية الصائتة (أصوات اللين).. 103

3- في المقاطع الصوتية قصيرة المدة 109

4- في المقاطع الصوتية طويلة المدة 112

ثانيا – في إيقاع القوافي التقليدية وجماليتها.. 119

1- في حد القافية 121

2- في القوافي الممتدة الأزمان وجماليتها.. 122

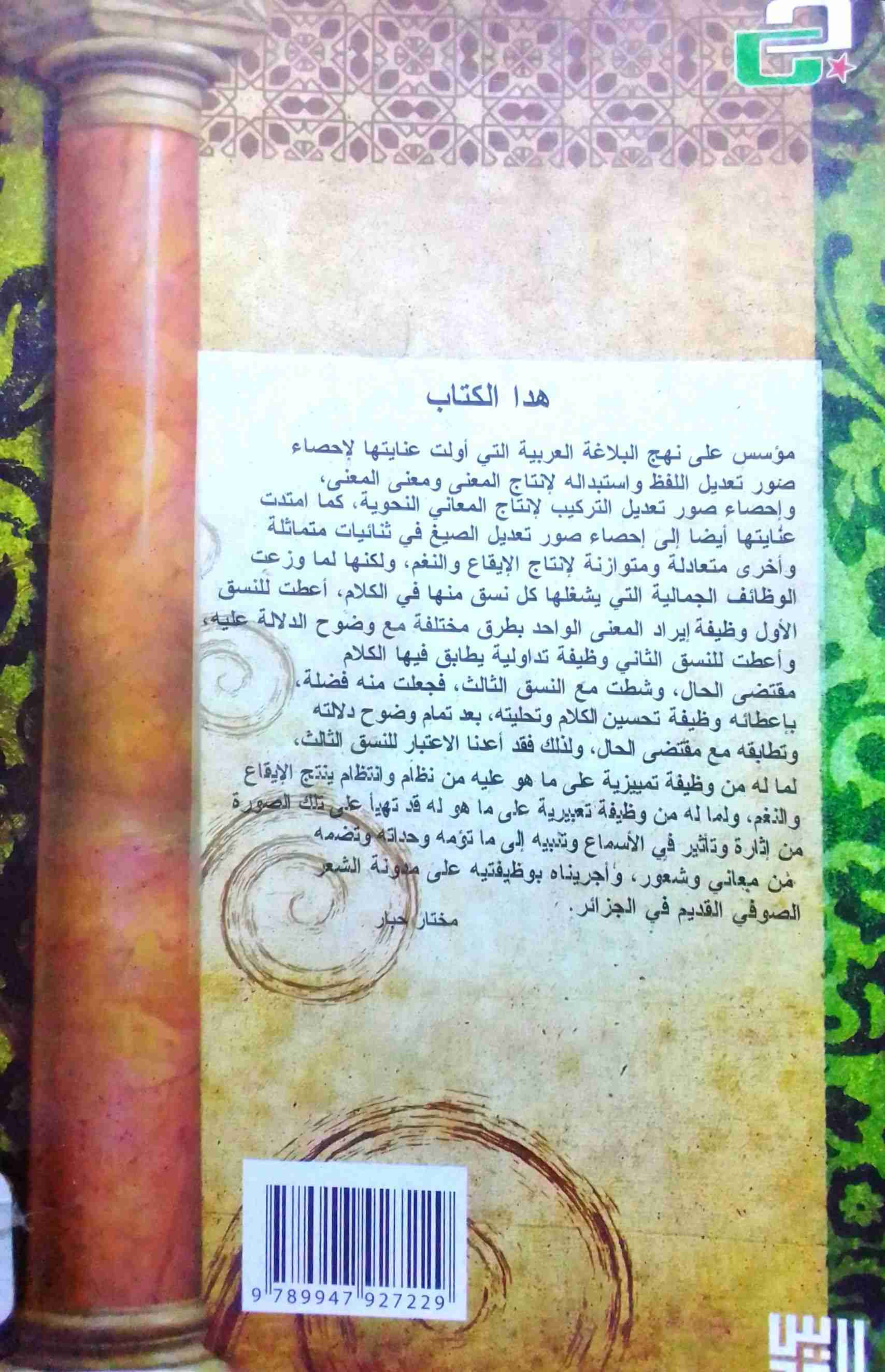
3- في القوافي القصيرة الأزمان وجمالياتها........................138
4- في القوافي المقيدة الأزمان وجمالياتها........................146
ثالثا – في إيقاع قوافي الموشحات وجمالياتها........................151
1- في استعمال الموشح في التصوف........................153
2- في قوافي الموشح التام المعتاد........................159
3- في قوافي المزدوجة المسمطة........................165
4- في قوافي السمطية........................168
في هوامش الفصل الثاني........................174

الفصل الثالث: في إيقاع الوحدات الدالة المتماثلة وجمالياتها........................183
أولا – في إيقاع الوحدات المتماثلة الملفوظة وجمالياتها........................187
1- في الوحدات المتكررة والمترددة........................190
2- في الوحدات المشتقة والمترادفة........................211
3- في الوحدات المتجاورة........................228
4- في وحدات التصدير والتجنس........................231
ثانيا- في إيقاع الوحدات المتماثلة الملحوظة وجمالياتها........................243
1- في وحدات المقامات والأحوال........................247
2- في وحدات المعجزات والكرامات........................251
3- في وحدات المراتب الصوفية........................257
4- في الوحدات المكانية........................259
في هوامش الفصل الثالث........................264

الفصل الرابع – في إيقاع الوحدات الدالة المتوازنة وجمالياتها........................271
أولا- في إيقاع الوحدات المتوازية وجمالياتها........................275
1- في الوحدات المرصعة........................279

2- في الوحدات المتقابلة.......................................287
3- في وحدات السلب والإيجاب 297
4- في وحدات العكس والتبديل 305
ثانيا- في إيقاع الوحدات المتعادلة وجماليتها.......................313
1- في وحدات التشطير والازدواج 317
2- في وحدات الموازنة ....327.
3- في وحدات مراعاة النظير 333
4- في وحدات التعديد وتنسيق الصفات 341
في هوامش الفصل الرابع.................................349
مصادر الدراسة ومراجعها.................................354





هدا الكتاب

مؤسس على نهج البلاغة العربية التي أولت عنايتها لإحصاء صور تعديل اللفظ واستبداله لإنتاج المعنى ومعنى المعنى، وإحصاء صور تعديل التركيب لإنتاج المعاني النحوية، كما امتدت عنايتها أيضا إلى إحصاء صور تعديل الصيغ في ثنائيات متماثلة وأخرى متعادلة ومتوازنة لإنتاج الإيقاع والنغم، ولكنها لما وزعت الوظائف الجمالية التي يشغلها كل نسق منها في الكلام، أعطت للنسق الأول وظيفة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة مع وضوح الدلالة عليه، وأعطت للنسق الثاني وظيفة تداولية يطابق فيها الكلام مقتضى الحال، وشطت مع النسق الثالث، فجعلت منه فضلة، بإعطائه وظيفة تحسين الكلام وتحليته، بعد تمام وضوح دلالته وتطابقه مع مقتضى الحال، ولذلك فقد أعدنا الاعتبار للنسق الثالث، لما له من وظيفة تمييزية على ما هو عليه من نظام وانتظام ينتج الإيقاع والنغم، ولما له من وظيفة تعبيرية على ما هو له قد تهيأ على تلك الصورة من إثارة وتأثير في الأسماع وتنبيه إلى ما تؤمه وحداته وتضمه من معاني وشعور، وأجريناه بوظيفتيه على مدونة الشعر الصوفي القديم في الجزائر.

مختار حبار

9789947927229